then sind, und folglich den Componisten einigermassen ermüden werden. Die Schönheiten sind oft zu sehr gehäuft; und wenn wir diesen kleinen Fehler ausnehmen, der in seiner Art ein liebenswürdiger Fehler ist, so werden die Pilgrimme auf Golgatha den Deutschen allemal ein Muster einer geistlichen Cantate bleiben.

Ich will allen diesen allgemeinen Erinnerungen noch einige *) besondere Anmerkungen hinzufügen

Componisten in einige Verlegenheit setzen. Herr Zachariä ist zu sehr mein Freund, als daß er ein Geständniß meiner Empfindung übel nehmen sollte, das ich hier öffentlich wage, ohne es ihm vorhero schriftlich zu gestehen. Die beyden Arien:

So toben nicht des Meeres Wogen u. s. w.

und diese: Du Sünder, dem die heilige Geschichte rc. sind ganz unvergleichlich und auch vor die Musik nicht zu lang. Das Schlußchor:

Der Allmacht Sohn hat überwunden rc.

ist ein Muster eines Pathetsichen und zugleich Empfindungsreichen Chors; Ich habe mit Fleiß die hier angeführten Arien nicht ganz hersetzen mögen, weil ich glaube, daß die Pilgrimme auf Golgatha in den Händen aller derer seyn werden, die das Schöne in den Werken des Witzes kennen. Denn es wäre eine Schande: darauf einigen Anspruch machen wollen, und nur ein einziges Gedicht des Herrn Zachariä ungelesen zu lassen.

*) Man wird dieselben zum Theil schon in meiner Abhandlung von der Musikalischen Poesie finden die in dem zweyten Bande der Hamburgischen Beyträge steht. Allein

gen. Die verschiedenen Regeln die die Componisten den Dichtern gemeiniglich wegen gewisser Lautbuchstaben und Worte geben, die den Sänger bey der Colloratur oder Cadence beschwerlich fallen, übergehen wir mit Fleiß. Der Cantatendichter muß vor allen Dingen merken, daß blos Empfindung, und keine abstracte, tiefsinnige Materie für ihn gehöret. Ich kann in keiner Arie die Barmherzigkeit Gottes beweisen, aber ich kann wohl das Gefühl derselben abbilden.

Ferner muß der Cantatendichter den erstern Theil seiner Arie nicht zu weitläuftig machen; er setzt sonst den Componisten in Verlegenheit, daß er die Ausführung seines Thematis nicht gehörig zeigen kann. Die Ausschweiffung die man in diesem Stücke dem Dichter zu einem Fehler anrechnet, ist bey dem Tonkünstler eine wahre Schönheit.

In den pathetischen und wütenden Arien müssen die prächtigen Wörter nicht zu sehr gehäuft werden; weil sie sonst leicht in Lohensteinische Spielwerke ausarten mögten. Wenn man z. E. den Donner, die Carthaunen und dergleichen zu sehr häufen, und wenn zum Unglück der Componist alle diese Bilder ausdrücken wollte; so würden beyde dadurch lächerlich werden. Es giebt in der That Componisten, die so gern auf einzelne Worte verfallen, und Gott weis was alles durch Töne ausdrücken wollen. Aber das

Allein sie müssen hieher gezogen werden, weil die gegenwärtigen Anmerkungen in der That nichts anders als eine weitläuftigere Ausführung dieser Abhandlung sind.

das sind Tändeleyen die ein wildes Genie verrathen. Der wahre Geschmack gleicht einem ehrbaren sittsamen Manne, dessen Handlungen zwar frey und ungezwungen, aber doch allemal durch den Wohlstand gemässiget sind. Der falsche Geschmack ist dem läppischen Stutzer gleich, dessen Lebhaftigkeit überall gegenwärtig seyn, und dessen Feuer auf alles stossen will; und es giebt sowol in der Musik als in allen andern Künsten einen wahren und falschen Geschmack.

Eine so genannte wütende Arie kann der Dichter auf eine gedoppelte Art verfertigen. Einmal kann er ihr Licht und Schatten geben, das heist: er kann das Feuer und das Pathetische im andern Theile mässigen, oder auch diesen Theil einen ganz andern Affect geben. Die folgende Arie ist ein Beweis.

Tyrannen sind durch Wuth und Morden,
Statt Helden Wütriche geworden,
Vor deren Macht die Menschheit bebt.
Die Helden, die wie Menschen dachten,
Und alle Menschen glücklich machten,
Sind Väter, deren Ruhm in aller Herzen lebt.

Die Musik gleicht alsdann dem Sturm, der nach seiner Wuth einige Augenblicke stille wird, um das Meer mit neuen Kräften wieder anzufallen.

Aber der Dichter kann auch durchgehends in dem heftigsten Affect bleiben, wie z. E. in dieser Arie.

Dem Donner der die Welt zerschmettert,
Gleicht jeder Fürst der sich vergöttert,
Und stolz auf seine Größe blickt.
Er wühlt im Mark der Unterthanen
Verheert die Staaten seiner Ahnen,
Und jauchzt wenn er die Menschlichkeit erstickt.

Alsdann gleicht die Musik einem anhaltenden Ungewitter, das Wellen auf Wellen häuft, und das Meer nicht einen Augenblick von seiner Last ausruhen läßt. Der Componist muß sich bey dergleichen Arien vornemlich hüten, daß er die Worte des Poeten dem Sänger nicht zu kindisch nachsprechen läßt. Die Wuth muß allemal mehr in den Instrumenten, als in der Kehle des Sängers rasen.

Die Fehler, die unsre Cantatendichter bey dem Recitativ begehen, und die um so viel merklicher werden, wenn das Accompagnement der Stimmen soll angebracht werden, sind gleichfalls wichtig. Sie bringen nicht Affect genug hinein, oder sie reden zu witzig, oder sie wechseln mit der Versart zu selten ab, oder es sind sonst allerley Kleinigkeiten, die sich besser empfinden als beschreiben lassen. Herr Zachariä hat in seinen Pilgrimmen auf Golgatha ein solches Recitativ mit dem Accompagnement, und es ist zu schön, als daß ich es nicht ganz hersetzen sollte.

Mich dünkt, ich sehe hier aufs neu
Die großen heilig furchtbaren Scenen wieder.
Der Cherub fällt erschrocken nieder,

Und

Und hüllt sein Angesicht
Tief in sein glänzendes Gefieder;
Der Seraphinen Lieder
Verstummen vor des Höchsten Thron.
Man höret nun der Allmacht Sohn,
Ein banges Klagen in den Sternen,
Ein banges Klagen in den Himmeln,
Ein banges Klagen auf der Erden
Der Abgrund thut sich auf.
Die Hölle brüllt Triumph herauf;
Die Sonne starrt zurück in ihrem Lauf,
Und schwarze Mitternacht verhüllt die Welt.
Erschüttert fühlt der Todten weites Feld
Der neuen Auferstehung Macht;
Und gehn hervor aus Grab und Nacht.

Wenn alle diese Schönheiten in einer Cantate anzutreffen sind, und der Tonkünstler sie mit derselben Empfindung componirt hat als der Poet; so ist sie doch so zu reden noch nichts weiter als ein todter Körper, dem erst der Instrumentist, und vornemlich der Sänger das Leben geben muß. Der letztere ist vornemlich unser Augenmerk. Es ist nicht gleichviel mit welcher Stärke, Schwäche, Munterkeit oder Erstaunen seine Kehle die Töne seiner Arien ausdrückt. Er muß den Dichter vollkommen verstehen, aber er muß auch nothwendig selbst ein Genie seyn, und wenigstens Empfindung haben. Ueberhaupt muß sich der Sänger alle die Regeln bekannt machen, die dem Redner und

Schauspieler bey der Aussprache nöthig sind. Es ist in diesem Stücke mit unsern deutschen Sängern schlecht bestellt. Die meisten sind Leute ohne Erziehung, oder wenigstens Fremdlinge in den schönen Wissenschaften, und das sollten sie doch durchaus nicht seyn, wenn sie Mitglieder derselben seyn wollen. Das *) Lesen ist einem Sänger das allernothwendigste. Ich verstehe nicht das ängstliche Lesen, welches uns in unserer Jugend eingebläuet wird, sondern die Geschicklichkeit in dem Accent und in der verschiedenen Tonart die man einem Worte und einem Verstande vor dem andern giebt, nicht zu verfehlen. Wo aber sollen unsre deutschen Sänger diesen Unterricht herholen? Sollen sie ihn mit aus der Schule bringen? freylich sollten sie das; aber es ist eine Schande, daß man bey nahe keinen einzigen Lehrer derselben antrift, der diese nothwendige Geschicklichkeit besässe. Haben wir nicht ein täglich betrübtes Beyspiel an den meisten unsrer Prediger? die Kanzeln sind noch die einzige Zuflucht der Beredsamkeit geblieben; und es ist höchst unverantwortlich, daß man auch hier fast nicht einmal den Schatten derselben mehr antrift. Die elende Aussprache so vieler Männer, die mit kalten Blute zum Preiß der Gottheit reden, wo sie ganz Feuer seyn sollten, beweist es zur Gnüge. —— Doch genug hiervon. Wo sollen unsere armen Sänger in diesem Stücke Unterricht suchen? Billig

*) Man kann hierbey des Hn. Agricola übersetzte Anleitung zur Singkunst aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi nachlesen.

lig bey den Componisten; — aber wie viele haben wir, denen diese Geschicklichkeit selbst nicht mangelt? Ja so gar unter unsern Dichtern giebt es wenige, die diese Kunst verstehen; und der Ausdruck in der *) Comödie ist so wahr: die wenigsten Poeten besitzen die Geschicklichkeit ihre Verse gut zu lesen. Den besten Unterricht in der Aussprache finden wir auf einem gereinigten und wohleingerichteten deutschen Theater. Aber wo ist itzt ein solches in Deutschland? Es scheint, daß Melpomene die erste ist, die unter allen neun Musen vor dem Geschwirr der Waffen die Söhne Deutschlands verlassen hat. Es bleibt also wohl gewiß, daß ein Sänger, der nicht durch sein eignes Genie und durch Uebung sich diese Fertigkeit anschaffen kann, niemals einen hinlänglichen Unterricht in diesem Stücke finden mögte.

Ich habe nicht alles berührt, was ich von der geistlichen Cantatenpoesie hätte sagen können, um nicht allzuweitläuftig zu werden; aber auch dieß wenige wird schon hinlänglich seyn, ihre Schönheit, aber auch ihre Schwierigkeit zu bestimmen. Ich entschliesse mich vielleicht in dem künftigen Stücke die Helfte einer Passionscantate einzurücken, mit der ich ohnlängst in dieser Art Poesie einen Versuch gewagt habe. Ich will sie gar nicht als ein Muster eines solchen Gedichtes anführen. Man kann alles dasjenige einsehen und unterscheiden, was zu einem guten Gedichte gehört, und man kann doch, aller Einsicht ungeachtet, schlechte Verse machen.

*) L'amant auteur & valet.

Schreiben an den Herrn C. W. Ramler in Berlin.

Mein Herr,

Ich würde mir es nimmermehr vergeben, wenn ich ihr vortrefliches Singgedicht der Tod Jesu in diesem Journal unberührt lassen, und es dem empfindenden Theil meiner Landesleute nicht auf das nachdrücklichste empfehlen wollte. Meine Anmerkungen über die Cantatenpoesie waren bereits dem Abdrucke übergeben, als ich so glücklich war durch die Vermittelung meiner Freunde, des Herrn Zachariä und des Herrn Hertels ihre Poesie zu lesen, und bald darauf die Composition des Herrn Graun zu hören. Sie, mein Herr, haben durch dieß Gedicht der Religion, der Dichtkunst und der Musik Ehre gemacht. Konnte man auch von einem Genie, das mit der Einsicht in die schönen Künste eine so glückliche Anwendung derselben verbindet, etwas anders erwarten? Sie bestätigen durch ihre Bemühungen, die die Welt mit Aufmerksamkeit lesen, und mit Beyfall belohnen wird, den glücklichen Gedanken, daß die schönen Künste allen Wissenschaften ein Licht aufgesteckt, die Vorurtheile vertrieben, und die Seele des Theologen gegen die Reitzungen der Musen nicht unempfindlich gelassen haben. Die wenigen Feinde der schönen

Wissen-

Wissenschaften, die sich unter diesen Herrn finden, deren Zweck die mit den schönen Künsten verschwisterte geistliche Beredsamkeit seyn sollte, verdienen, so wie alle Verächter des Schönen, ehe Mitleid als Widerlegung. Sie, mein Herr, sind ein Beweis, daß man ein Theolog und ein schöner Geist zugleich seyn, und die Geheimnisse unsers Glaubens eben so rührend vortragen kann, als die Lehren des Parnaß. Ich würde mehr sagen, wenn ich nicht ihre Bescheidenheit zu beleidigen glaubte, aber einige allgemeine Anmerkungen über ihr schönes Paßionsgedicht werden sie mir verhoffentlich erlauben. Es ist in demselben alles beobachtet, was zur Abwechselung und selbst zur feurigsten Unterhaltung der Andacht gehört: Die Chöre und Chorale die in das Ganze auf die natürlichste Weise gleichsam eingewebt sind, erfüllen ein Herz, das sich an den Wahrheiten unsers Heils auf eine göttliche Art belustiget, mit einer stillen entzückenden Freude, die sich besser empfinden als beschreiben läst. Sie haben auf eine geschickte Art eine kurz zusammen gezogene Geschichte der merkwürdigsten Leidensumstände unsers Heilandes beschrieben, und über dieselbe die anmuthigsten Blumen des Parnaß gestreuet. Alle diese Zierrathen werden vermuthlich den gewissenhaften Seelen nicht misfallen, die die Lehren unsers Heils unverstellt, und blos in ihrer natürlichen Einfalt wieder vorzutragen verlangen, da selbst die Dichter der Offenbarung die den Character des göttlichen Einflusses in ihren Werken bey sich führen, ihre Wahrheiten mit dem unnachahmlichsten Pomp,

und mit Zierrathen ausgeschmückt haben, dagegen alle Blumen des Homers und Pindars welken müssen. In den Recitativen habe ich dieß vornemlich als eine Schönheit angemerkt, daß die Abwechselung der Versarten mehr beobachtet worden, als es sonst von unsern Cantatendichtern geschehen, und daß dadurch das Recitativ seiner ersten Bestimmung, nemlich der Natur eines Gesprächs, weit näher gekommen ist.

Bey dem Schluß der ersten Arie habe ich etwas zu erinnern, das eigentlich den Componisten betrift, aber auch sehr natürlich zu seyn scheinet. Um diejenigen Leser, in deren Händen ihr Gedicht, mein Herr, nicht seyn mögte, hierüber gleichfals urtheilen zu lassen, will ich die Arie hier ganz hersetzen:

Du Held, auf den die Köcher
Des Todes ausgeleert,
Du hörest den, der schwächer
Am Grabe Trost begehrt,
Du wilst, du kannst sein Schutzgott seyn.
Wenn ich am Rande dieses Lebens
Abgründe sehe, wo vergebens
Mein Geist zurücke strebt,
Wenn ich den Richter kommen höre
Mit Wag' und Donner, und die Sphäre
Von seinem Fußtritt bebt;
Wer wird alsdann mein Schutzgott seyn?

B. A.

Gleich auf den Schluß dieser Arie folgt der Choral. **Wen hab ich sonst als dich allein** ꝛc. Glauben sie nicht, mein Herr, daß das gewöhnliche Dacapo hier besser weggelassen würde? die Worte des Chorals sind gleichsam die Antwort auf die Frage womit die Arie schliest. Würde das Herz nicht weit natürlicher überrascht werden, und eine gedoppelt stärkere Empfindung fühlen, wenn auf die rührende Frage des einzelnen Sängers: **Wer wird alsdann mein Schutzgott seyn?** das ganze pathetische Chor antwortete: **Wen hab ich sonst als dich allein** u. s. w. Der Herr Capellmeister Graun, dessen Composition des gegenwärtigen Gedichts alle geistliche Compositionen seines Jahrhundertes verdunkelt, kann mir gewiß eine Anmerkung nicht mißdeuten, die die Natur selbst an die Hand giebt.

Wie glücklich haben sie, mein Herr, um den Componisten Gelegenheit zu geben, ausser der Empfindung, die das eigentliche Wesen dieser Gedichte ausmacht, auch Pracht und Majestät der Töne zu zeigen, vorhero selbst diese Majestät als Dichter anzubringen gewust. Wer kann sich ein prächtiger Gleichniß denken, und wer kann es majestätischer in Versen ausdrücken, als sie in dieser Arie gethan haben:

So stehet ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen;
So steht der Held aus Canaan.

Der Tod mag auf den Blitzen eilen,
Er mag aus hohlen Fluthen eilen,
Er mag der Erde Rand zersplittern,
Der Weise sieht ihn heiter an.

B. A.

Allein meine ganze Seele wird erschüttert, und fühlt wechselsweise bald sanfte, bald ungestüme Bewegungen, wenn die Musik dem letzten Recitativ ihrer Passion einen Nachdruck giebt, der alle Meisterzüge entdeckt, und die Natur selbst in ihren grausamsten Scenen aufzusuchen und nachzuahmen weiß. Ich berufe mich auf diejenigen, die den Sänger, den die Instrumente begleiten, diese Worte des Dichters haben nachsprechen hören:

Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder,
Und klagen laut: Er ist nicht mehr.
Der Erden Tiefen schallen wieder:
Er ist nicht mehr.

Und nun diese unruhigen Ausdrücke:

Erzittre Golgatha, er starb auf deinen Höhen,
O Sonne, Fleuch und leuchte diesem Tage nicht.
Zerreisse Land, worauf die Mörder stehen.
Ihr Gräber, thut euch auf, ihr Väter, steigt ans Licht,
Das Erdreich das euch deckt,
Ist ganz mit Blut befleckt.

Man

Man lasse den wildesten Spötter, der sich eine Ehre daraus macht, über die Religion zu lachen: ein Verdienst, das man diesen Elenden die so gern witzig scheinen wollen, in Ewigkeit nicht beneiden wird: man lasse ihn sage ich von diesen Worten durch die Musik überrascht werden, wenn er nicht alle Menschlichkeit ausgezogen; so wird er gewiß in seiner Seele etwas fühlen, das ihn wenigstens auf einige Augenblicke ausser ihn setzt.

Ich will nicht weitläuftiger seyn, mein Herr. Ich habe nichts mehr thun wollen, als ihnen öfentlich im Namen aller Freunde der Religion und des Geschmacks für ein so schönes Gedicht zu danken, und dasselbe meinen Landesleuten und vornemlich unsern Dichtern und Componisten, zum besten Muster und zur glücklichen Nachahmung zu empfehlen. Es ist blos die schöne Natur, die der wahre Geschmack verlangt; allein man muß die Kunst verstehen, diese Natur nicht mit falschen Schönheiten zu verunzieren. Hätte ich es wol gegen mich selbst verantworten können, Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie zu wagen, und von der Ihrigen die alle Regeln dieser Gedichte mit einmal enthält, nichts zusagen? Ich wünsche mir ihre Freundschaft mit aller der Empfindung die ich für Künste und Verdienste hege, und bin Ihr

Schwerin,
den 17 Merz 1758.

gehorsamster Diener,
Johann Friedrich Löwen.

Von

II.

Von der Dramatischen Musik der Alten. Ein Auszug aus einem Capitel in den Lives of the Roman Poets. Vol. II.

Der Begrif den die Alten von der Musik hatten, in so fern sie eine Kunst ist, war bey weiten nicht so eingeschränkt, als der unsrige. Sie verstanden darunter die ganze Kunst der Aussprache und der Action, die in Regeln gebracht und nach einer besondern Methode gelehrt wurde. Ihr Tanzen, ihr Declamiren, ihre Gestus, machten sowol einen wesentlichen Theil der Musik aus, als das Singen und die Musik selbst im eigentlichen Verstande.

Der Tanz der Alten war characterisirt, und bestand nicht blos wie unsre Tänze in Bewegungen die dem Körper Annehmlichkeit und Ungezwungenheit verschaffen. Er schloß alle Kunst zu agiren, alle theatralische Actionen ein, die besser durch das Gesicht und durch die Hände als durch die Füsse ausgedrückt werden. Der Mißverstand den man desfalls gehegt, hat verursacht, daß man manche Stellen der Alten übel erklärt, die das Wort *Saltatio* in der Bedeutung genommen, die wir eben angeführt haben. Ja, Apulejus ist gar so weit gegangen, daß er durch das Wort *saltare* die ganze Action der Augen verstanden, welche die Redner

ner der Alten so sorgfältig studirt hatten. Ihr Tanzen begrif also die ganze Kunst der Gebärden in sich, keine allein, wie die Pantomime, noch die, so die Declamation begleitet, wie im Schauspiel. Die Ursache dieses besondern Begrifs ist diese, weil wir bey einer fernern Untersuchung finden werden, daß die Schauspiele der Alten, beynahe in einer Art von Recitativen bestanden, die in Musik gesetzt sind. Ihre Poeten waren daher bey Verfertigung ihrer Stücke verbunden, den eigentlichen Accent über eine jede Sylbe zu setzen; dieß lehrte den Acteur wie er seine Stimme gebrauchen sollte, bey der ihm die Flöten, die ihm accompagnirten mit zu statten kamen.

Die Alten theilten ihre Musik ein in *) Musica Hypocritica & Metrica. Die erstere lehrte die Mensur und die Zeit der Action; die andere lehrte: wie man beydes im Singen und Declamiren anwenden sollte. Quintilian sagt: Numeros musica duplices habet in vocibus & in corpore. Aus einer **) andern Stelle eben dieses Redners sehen wir: daß man eine besondere Person auf der Schaubühne hielt, die mit den Füssen stampfte, und daß die Musik so wol dem Acteur als ihm zur Regel diente. Wir finden daher, daß ***) Seneca sich so

*) Ich habe mit Fleiß die eigentlichen Worte behalten müssen, weil ich ihnen sonst durch die Uebersetzung einen Zwang würde verursacht haben.

**) Lit. II. Cap. ult.

***) Seneca Epist. 121.

so sehr darüber verwundert, wie geschickt die Acteurs ihre Bewegungen zu den Worten und der Musik abrichten konten. Allein Livius hat in seiner Nachricht von der ersten Einrichtung der Schauspiele ausdrücklich diese Eintheilung der Action und Declamation berührt. Das Dialog nennt Livius *Diverbia*, und das Monolog oder Selbstgespräch Canticum; und dieses Canticum oder Selbstgespräch bedeutet gar nicht einen Gesang, oder die Musik die die Zwischenzeit der Acte ausfüllte; wie einige Ausleger höchst falsch angemerkt haben. Die Worte des Livius: cantare ad manum bedeuten von Wort zu Wort: daß ein Comödiant zu des andern Hand, das heist, zu seiner Action sang. Der Acteur war der Hauptcomödiant, der Sänger war eine Person die zu ihrer Absicht unterrichtet war und den hintersten Platz auf der Bühne hatte, gerade vor den Musicis. In dem Macrobius steht eine Stelle, aus der wir lernen, daß Roscius, dieser berühmte Comödiant in dieser stummen Action ein Meister gewesen.

Der Alten ihr Theater war unendlich breiter als das unsrige und bey weiten nicht so helle. Es war nicht möglich, daß der Tag ihrer Bühne so viele Erleuchtung geben, noch ihr so zuträglich seyn konnte, als die Illuminationes auf unsern Theatern. Es ist also wahrscheinlich, daß die Alten ihre Acteurs nicht so deutlich sehen konnten als wir die unsrigen.

Ihre Acteurs waren alle masquirt, und man konnte folglich nicht wol unterscheiden, welcher

von

Sammlung
Musikalischer Schriften,

größtentheils

aus den Werken der Italiäner und Franzosen

übersetzt, und mit Anmerkungen versehen

von

Johann Wilhelm Hertel.

Zweytes Stück.

Leipzig,

bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

1758.

Inhalt

des zweyten Stücks.

I. Joh. Friedr. Löwens Anmerkungen über die geistliche Cantatenpoesie. S. 137.

II. Von der Dramatischen Musik der Alten. Ein Auszug aus einem Capitel in den Lives of the Roman Poets. Vol. II. 166

III. Anmerkungen über die Musik überhaupt, aus des Patru et d' Ablancourt Dialogues sur les Plaisirs. 170

IV. Brief des Herrn Roy von der Oper, aus den Lettres sur quelques Ecrits de ce tems. T. II. à Geneve. 1749. S. 7. seq. 179

V. Des Herrn Frerons Critik der Betrachtungen über die Oper des Herrn Remond von St. Mard, so im ersten Stück dieser Schrift übersetzt zu lesen; aus den Lettres sur quelques Ecrits de ce tems. T. II. S. 217. 197

VI. Schreiben an den Herrn von L*s*r. Woher es kömmt, daß einige Tonarten in der Musik anmuthig und sanfter, andere aber stark und rauschender klingen. 237

I.

Johann Friedrich Löwens Anmerkungen über die geistliche Cantaten-Poesie.

Castis cum pueris ignara puella mariti
Disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?
Poscit opem chorus, & praesentia numina sentit.
Horat.

Das geistliche Singgedicht hat einen allgemeinen Vorzug vor allen andern Arten der Poesie, den ihm die Würde des Vorwurfs ertheilt, den es besingt. Der Dichter, den die himmlische Muse, die Religion begeistert, fühlt in seiner Seele ein Feuer, das der Sonne gleich ist, die alles erwärmt, alles zerschmilzt und auch alles belebt. Seine Ausdrücke gleichen seinen Gedanken, und seine Gedanken sind ein kühner Schwung, der ihn weit über

die Sphäre der irrdischen Dinge zu dem Throne des Jehova erhebt, wo die Seraphim in den erhabensten Liedern, die Wunder der Allmacht besingen. Seine Schönheiten, seine Figuren und sein Pathetisches ist weit über die Schönheiten der Kunst erhaben. Es ist die Natur die sie ihm einflößt, oder besser: es ist die Religion, die nichts anders ist, als unsre geheiligte Natur, und die unser ganzes Herz mit Empfindungen anfüllt, die nur darum einen so starken Eindruck auf uns machen, weil sie unsre zeitliche und ewige Glückseligkeit zur Absicht haben.

Die geistliche Poesie ist zu allen Zeiten und bey allen Völkern in einem verehrungswürdigen Ansehen gewesen. Ein Volk das sonst wenige Dichter zählt, und unter diesen wenigen kaum ein mittelmäßiges Genie aufweisen kann, äussert in seinen Liedern die edelsten und erhabensten Züge, sobald das Lob derjenigen Gottheit besungen wird, die es anbethet. Es ist dieß keine leere Meynung, kein Vorurtheil, ich berufe mich auf die Erfahrung und auf die strengste Critik. Freylich giebt es unter den Dichtern die ihre Muse der Religion widmen, eben so viel schlechte als in allen andern Arten der Dichtkunst. Die Religion allein kann keine Dichter bilden. Der frömmste Mann, dessen Herz mit der feurigsten Einbildungskraft erfüllt ist, wenn er seinem Schöpfer zur Ehre singen will, kann doch kalt und matt schreiben. Der beste Christ und der schlechteste Poet können sehr wohl mit einander bestehen. Ich will nur so viel sagen: Ein Genie, das

von der Natur mit den Vorzügen begabt ist, seinen Gedanken einen poetischen Schwung zu geben, wird immer mehr Gefühl, mehr Empfindung und Ueberredung zeigen, wenn es seine Lieder den Vorwurf der Religion seyn läst. Wer ist in der Geschichte der Morgenländer so fremde, der nicht wissen sollte, daß alle ihre Poesien an Kühnheit in Ausdrückungen und Vergleichungen sonderbar sind, aber, daß alle diese Kühnheit, die den Ausländern oft ein Anstoß ist, weil sie die Regeln dieser Dichtkunst, und überhaupt die Sitten der Morgenländer nicht wissen, dennoch erträglich, ja ich getraue mir zu behaupten, zur Natur wird, wenn sie ein Morgenländisches Lied lesen, das die Religion zur Absicht hat. Ich berufe mich auf die Lieder ihres würdigsten Dichters des **David**. Welche Pracht des Vortrags! welche edle Gleichnisse, welche schreckliche Bilder, wenn er den Jehova auf den Cherubim herniederfahren und die Himmel durchdonnern läst. Ist es möglich nur ein Fünkchen sanftes Gefühl zu haben, und bey der Durchlesung einer Davidischen Ode ungerührt zu bleiben?

Ich würde mich zu lange bey der Einleitung meines Vorhabens aufhalten, wenn ich dieß weitläuftiger beweisen wollte. Ich behalte mir dieß zu einer besondern Abhandlung vor, und werde vielleicht in einem der folgenden Stücke dieses Journals den Vorzug bestimmen, den das Pathetische der geistlichen Ode vor dem Erhabenen in andern Gedichten hat.

Mit welcher Ehrfurcht schon die Römer der geistlichen Musik und Dichtkunst begegnet, erhellet aus vielen Stellen ihrer Dichter, insonderheit aus der Vorsicht, die sie hatten, in der Wahl der Sänger und der Instrumentisten, so schlecht auch ihre Instrumente *) mögen gewesen seyn, auf eine edle Art zu verfahren. Ich berufe mich zum Beweise nur auf eine einzige Stelle des Horaz.

Illic bis pueri die
Numen cum teneris virginibus tuum
Laudantes, pede candido
In morem Salium, ter quatient humum.

Horat. Od. I. Lib. IV.

Viele meiner Leser werden es vieleicht gerne sehen, wenn ich ihnen zum rechten Verstande dieser Stelle einige Erläuterungen hersetze. Die Römer hatten in ihren Tempeln nicht dergleichen Sänger, wie man sie in unsern Chören zu unterhalten pflegt; nein,

*) Die Instrumentalmusik der Römer scheint nur sehr schwach, wenigstens nicht verschieden genug gewesen zu seyn. Horaz gedenkt gemeiniglich nur dieser drey: der Fistulae Tibiae und Lyrae

Lyraeque & Berecynthiae
Delectabere Tibiae
Mistis Carminibus, non sine Fistula.

Das Instrument welches Horaz Fistula nennt, bestand aus sieben hölzernen Stäben von gleicher Dicke aber von verschiedener Länge, um die Verschiedenheit der Töne zu bestimmen.

nein, die Würde des Vorwurfes, dem sie ihre Stimmen widmen solten, muste auch eine ähnliche Würde mit ihrer Herkunft haben. Selbst die öffentlichen Musici, die ihr Orchestre bey den Schauspielen ausfüllten, waren zu unedel in den Tempeln ihrer Götter zu spielen. Aus dem besten und angesehensten Familien wählte man junge Knaben und Mädgen; diese sangen so lange, bis man an ihre Stelle andere zu wählen für gut fand. Man that einer Familie in Rom sehr viel Ehre an, wenn man ihre Söhne und Töchter darzu wählte. Zweymal des Tages musten sie in den Tempeln das Lob der Götter singen. Die Römer hatten diese Religionsübung von den Griechen gelernet, und die Griechen richteten sich in diesem Stücke nach dem alten mosaischen Gesetze. Die Römer hatten bey den meisten ihrer Feste die Gewohnheit, daß diese Kinder, die die Lieder nach der Musik absungen, auch zur Freude über die Güte ihrer Götter tanzen musten;

bestimmen. Mad. Dacier übersetzt *Fistula* durch Oboe, allein mit welchem Grunde kann ich nicht sehen. Die Berecynthische Flöte, deren Horaz gedenkt, ward gemeiniglich bey einer freudigen Gelegenheit, und bey dem Lobe ihrer Götter und Helden gebraucht. Ueberhaupt verdient das nachgelesen zu werden, was Mad. Dacier von der Flöte der Alten geschrieben; und wer sonst von der Verschiedenheit ihrer Tonarten, die sie in die Dorische, Lyrische und Phrygische u. s. w. eintheilten, einen kurzen Abriß haben will, der findet es in den Remarques des Daciers und Sauadon über die neunte Ode des fünften Buchs des Horaz, welcher zugleich einer Tabelle von diesen Tonarten mit beygefüget ist.

sie musten sich zu dem Ende aufs sauberste putzen, und die Arme und Füsse entblösen. Das ter dreymal, welches Horaz hinzusetzt, bedeutet die dreyfache Pause oder die Zeit, die sie zwischen den Tanzen und Singen machen musten. Das bekannte Carmen seculare, dessen ich in meinen Anmerkungen über die Odenpoesie gedacht habe, wurde in den Chören dieser jungen Leute abgesungen; und wie ehrwürdig, und wenn ich mich des Ausdrucks bey einem heydnischen Dichter bedienen darf, wie gläubig sie alle bey diesem feyerlichen Gesang auf die Hülfe ihrer Götter gebauet, siehet man aus dem Schluße dieses eben angeführten Gedichts, wo beyde Chöre diese fürtrefliche Verse sangen:

Haec Jovem sentire Deosque cunctos
Spem bonam certamque domum reporto.

Wir verlassen den Tempel in der festen Zuversicht, daß Jupiter und alle Götter so an uns denken werden, wie wir sie angeflehet haben.

Die Römer hatten so viel Ehrfurcht für das geistliche Gedicht, welches beständig mit der Musik verschwistert war, daß sie ihm so gar die gänzliche Versöhnung ihrer Götter zuschrieben. Carmine Dii Superi placantur sagt Horaz; und wir finden Spuren bey diesem Poeten, daß zur Zeit der Hungersnoth und des Krieges *) die Götter ihrer

*) Es ist wohl nie ein Beywort schöner vom Krieg gebraucht worden, als wenn ihn Horaz bellum lacrymosum

rer Meynung nach, nicht besser als durch heilige Gesänge, die die Musik begleiteten, konnten besänftigt werden. Das Volk muste mit entblösten Füssen Proceßionen halten. Die Vorbereitung zu ihren Festen die sie auf diese Art feyerten, war prächtig, und der Hoheit ihrer Götter gemäß. Man *) sandte durch alle Provinzen Herolde, die jedermann zur Feyer eines Festes aufforderten, das sie noch nicht gesehen, und auch nicht wieder sehen würden. Man opferte Tag und Nacht verschiedenen Göttern;

sum nennt. Ueberhaupt war Horaz in den Beywörtern ungemein stark, und vorzüglich vor allen Dichtern seiner Zeit.

*) Wenn es mir erlaubt ist, so will ich hieraus einen Schluß ziehen, der eben nicht hieher gehöret, aber ungemein wahrscheinlich ist. Alle Religionen haben in der Art ihres Gottesdienstes eine Verwandtschaft miteinander, und es scheint, daß diejenige Religion die vorzüglichste seyn muß, deren Gebräuche alle andere Religionen nachgeahmet haben. Vielleicht ist dieß ein sehr guter und starker Beweis von der Wahrheit und Gewißheit der einzigen göttlichen, der alten jüdischen Religion. Wenn wir die Gebräuche aller Religionen und Secten ansehen, wenn wir mit ihnen die Poeten und andere Schriftsteller des Alterthums vergleichen, wenn wir unsere heutigen Arten Gott zu dienen, darzu nehmen, so finden wir, daß sie alle in verschiedenen Stücken mit den mosaischen Sitten übereinkommen, nur mit dem Unterschiede, daß man diesen Sitten eine andere Form gegeben. Ist zum Exempel die Gewohnheit, daß bey den Römern ein Herold ihre Feste ankündigen muste, etwas anders als die Gewohnheit der Israeliten, da der göttliche Herold Moses dem Volke zurufen muste: **Heiliget euch auf Morgen** Num. II, 18. und in andern Schriftstellen?

jeden Tag brachte man ihnen musikalische Gelübde, die sich allemal mit den prächtigsten Spectakeln *) für das Volk schlossen.

Ich hoffe, dieß wird genug seyn, das Ansehen des geistlichen Gedichtes bey den Alten zu bestimmen. Diese Gewohnheit, auch durch Lieder die Gottheit zu verherrlichen, ist in den neuern Zeiten und vornemlich unter den Christen nicht verringert worden; und ich komme nunmehro meinen Anmerkungen über das geistliche Singegedicht näher. Man pflegt ein solches Gedicht zum Unterschied anderer Arten der Dichtkunst bey uns eine Cantate zu nennen; und in diesem einzigen Worte liegt der ganze Begrif und zugleich jede Eigenschaft, die es vor allen übrigen Poesien haben muß. Da die Cantate ein Gedicht ist; so muß sie auch alles wesentliche und alle Schönheiten eines Gedichts haben. Allein unsere Cantatendichter vergessen dabey gemeiniglich die Einschrenkung, daß sie der Musik oft gewisse Schönheiten aufopfern müssen. Man opfert ihr auch dieselben wirklich mehr als zu viel auf; allein man vergißt zugleich an deren Stelle andere zusetzen, die sich besser für die Musik schicken. Eine Cantate in dem Schwung einer Klopstockischen Ode, mit solchen Recht sie auch ein Meisterstück des menschlichen Witzes heissen kann, würde für die Musik

*) Hierinn liegt der Grund und Ursprung unserer heutigen Schauspiele, die billig eine Schule der Zucht und der guten Sitten seyn sollten, und die gewiß ihres Ursprunges und ihres Zweckes verfehlen, wenn man sie zu einer Schule der unerlaubten Begierden macht.

Musik mehr schlecht als schön seyn. Ueberhaupt muß in der Cantate mehr Gefühl als Scharfsinn herrschen. Die Musik kann uns wohl empfinden, aber sie kann uns nicht denken lehren. Diese Wahrheit sollte ein jeder Dichter vor Augen haben, der sich mehr um Witz als Affect, mehr um den Verstand als um das Herz bekümmert.

Man wird sich sehr irren, wenn man in der Folge dieser Anmerkungen Regeln für die Cantatenpoesie suchen will. Die Empfindung hat keine Regeln; und sie allein ist es, die die Seele dieses Gedichtes, so wie die Seele der Musik überhaupt ausmacht. Die Natur dieser Poesien, und die Wirkungen die sie hervorbringen sollen, diese sind mehr als alle Regeln. Und im Ernste, wenn wir auch Regeln von der Cantatenpoesie geben wollten; so müsten wir sie aus den guten Mustern der Cantaten selbst nehmen. Allein wo sind diese Muster? Die Singgedichte der Alten können uns kein Genüge leisten, weil wir zu wenig von ihren musikalischen Schönheiten wissen, die mit ihrer Poesie die genaueste Verwandtschaft hatten. Die musikalische Poesie der Morgenländer auch nicht: denn von der haben wir zu wenig Ueberbleibsel, und die wenigen, die wir haben, schicken sich blos für den Character und für die Sitten der Morgenländer. Alle andere Nationen, die Italiänische ausgenommen, hat wenige oder gar keine Muster einer Cantatenpoesie. Unter den Franzosen ist **Rousseau** so wie unter den Italiänern der Abt **Metastasio** der beste; allein der erstere scheint mehr poetische als

musikalische Harmonie zu haben, und er opfert der Musik nicht genug Schönheiten auf; der andere, so vorzüglich er auch ist, und so unsterblich seine Werke sind, hat dennoch den Fehler seiner Nation: es herrscht zu viel Schwulst, zu viel falsches Feuer, zu viel Witz und Scharfsinn in seinen Arien. Er ist da oft bilderreich, wo er blos Empfindungsreich seyn solte. Wer seine Opern liest, der muß gestehen, (und welcher Operndichter ist von diesem Fehler wohl frey geblieben) daß er in mancher Arie dem Acteur eine pathetische, scharfsinnige und witzige Vergleichung in den Mund legt, sehr oft, wenn ihn ein Unglück nicht scharfsinnig sondern empfindlich machen sollte. Allein wenn auch alles dieß würkliche Schönheiten wären, so können doch alle diese Muster den Deutschen keine vollkommne Muster seyn. Die Musik sowol als die Dichtkunst richten sich nach dem Genie einer jeden Nation. So wie unser Geschmack in der erstern nicht ganz Italiänisch noch weniger aber ganz Französisch ist, eben so wenig kann er auch in der Nachahmung der Poesie diese Wege völlig einschlagen. Allein haben wir denn unter unsrer Nation würkliche Stücke, die wir unsern Dichtern mit guten Gewissen als Muster vorlegen könnten? Verse, die wie Cantaten aussehen, haben wir Deutschen genug gesungen; denn was ist leichter als Verse machen. Unsre guten Dichter und unsre mittelmäßigen, die in dem Reiche des Geschmacks noch schlechter als die schlechtesten Reimer sind, alle haben geistliche und weltliche Singgedichte gemacht; und die Wahrheit zugestehen:

stehen: auch unsere berühmtesten Dichter, deren Werke die Nachwelt noch aufbewahren wird, sind dennoch nicht ganz glücklich in dieser Gattung von Gedichten gewesen. Um so viele brave, und zum theil noch lebende Männer durch einen so allgemeinen Ausspruch, den man leicht vor ein Kunstrichterisches Machtwort ansehen könnte, nicht zu beleidigen, dürfte ich fast behaupten: daß, wenn man auch ein guter Dichter in dem eigentlichsten Verstande ist, doch ein ganz besonderes Genie dazu erfodert werde, ein guter Cantatendichter zu heissen.

Es würde ein sehr überflüssiges Geschäfte seyn, alle unsere Cantatendichter hier anzuführen, und ihre Schönheiten oder Fehler aufzudecken. Den seligen **Brocks**, der es der Welt in vielen Bänden gewiesen, daß er fliessend schreiben konnte, wollen wir unter einer solchen Menge vorzüglich merken, weil er wirklich bey einem ansehnlichen Theil unsers Zeitalters Beyfall gefunden hat. So wenig ich auch im Stande bin, die wahren Verdienste dieses Mannes zu schätzen, den Hamburg ewig als einen Menschenfreund lieben wird; so bin ich doch unschlüssig, ob bey seinem sogenannten **Irrdischen Vergnügen in Gott** mehr der Titel des Werks seine Leser gereitzt hat, oder ob das Schicksal den grösten Antheil an dem Ruffe seiner Poesien gehabt hat, von dem Martial gesteht:

Victurus Genium debet habere liber.

Ein Buch das leben soll, muß seinen Schutzgeist haben.

Es findet sich unter seinen Gedichten auch eine Paßionscantate. Aber der Hauptfehler derselben ist dieser: Es herrscht zuviel Mahlerey, aber auch leyder eine übertriebene und nicht selten eine läppische Mahlerey darinnen. Wir wollen das beweisen, was wir sagen. Herr Brocks hat seine Cantate als ein Drama eingerichtet, seine Personen sind folglich characterisirt, und müssen dem Character ihrer Würde gemäß reden. Ob aber unter allen seinen Personen, die in diesem Singgedichte vorkommen, ein einziger, ausser dem Evangelisten, so spricht wie er sprechen sollte, das überläßt man dem Urtheil der Kenner. In dem Character des Evangelisten konnte er so leicht nicht fehlen, weil er ihn aus der Geschichte der Evangelisten gezogen, aber ihn auch nicht selten weit matter in Versen reden läßt, als er in der Bibel in Prosa spricht. Petrus spricht ehe rasend, als ängstlich und verzweifelnd, und die Tochter Zions und die gläubige Seele mehr niederträchtig und gemein als schön und affectenreich. Wer z. E. kann die Arie schön nennen, die er der Tochter Zion an den Pilatus in den Mund legt:

Dein Bären Herz ist Felsenhart
Solch Urtheil abzufassen.
Soll Gott erblassen?
Ich wundre mich, du Zucht der Drachen,
Daß dir in dem verfluchten Rachen
Die Zunge nicht erschwarzt und starrt.

Sollte man die Tochter Zions, wenn sie fähig wäre so zu sprechen, nicht noch mehr hassen als den Pilatus, der doch wenigstens noch Mitleid gegen seinen Beklagen geäussert, und ihn mit diesen wehmüthigen Worten dem Volke gezeigt hat: Seht welch ein Mensch!

Damit wir es kurz machen: ausser dem matten und unanständigen herrscht durch die ganze Cantate ein spitzfündiger falscher Witz, gekünstelte Natur und sehr wenig Empfindung. Wer kann diese Ausdrücke vertragen:

Die Sterne werden zu Cometen
Mich Scheusal der Natur zu tödten.

Ferner:

O Seele, schau mit ängstlichen Vergnügen
Wie dir auf Dornen die ihn stechen,
Des Himmels Schlüsselblumen blühn.

Welches Flittergold, und welche falsche Schönheit herrscht in der Aria der gläubigen Seele:

Dem Himmel gleicht sein buntgestrimter Rücken
Den Regenbögen ohne Zahl u. s. w.

Ferner in der Arie der Tochter Zion:

Die Rosen krönen sonst der rauhen Dornen Spitzen;
Wie kömts, daß hier ein Dorn die Salems Rose krönt?
Da auf die Rose sonst Aurorens Perlen thränt;
Fängt hier die Rose selbst Rubinen an zu schwitzen.
Ja wol erbärmliche Rubinen u. s. w.

Ja wohl auch erbärmliche Verse! Wir sind müde mehr abzuschreiben. Was soll ein Componist mit allen diesen Lohensteinischen Raritäten anfangen? Wird es nicht ein Wunderwerk seyn, wenn er da Empfindung anbringt, wo ihn der Dichter ganz verlassen hat? Allein wir werden aufhören uns darüber zu verwundern, wenn wir bedenken, daß dieß der Geschmack der damaligen Zeit war. Vor einigen dreyssig Jahren hieß dieser schimmernde Witz, diese ängstliche Kunst, die schöne Natur. **Lohenstein** fand noch zu viele Anbeter; und es ist nicht gar lange, daß wir diese Tändeleyen verbannet, und an deren Stelle wahre Schönheiten und Empfindung gesetzt haben. Was hilft es, daß wir die Fehler unserer Landesleute verschweigen? Wir mögen immerhin die mittelmässigen Arbeiten unserer Freunde vor schön halten; es kömt eine Nachwelt, vor deren Richterstuhl ohne Barmherzigkeit geurtheilet wird. Noch mehr: wer weis ob eine zweyte Nachwelt in den Schriften unserer itzigen Dichter das nicht Fehler nennt, was wir als die grösten Schönheiten anpreisen. Der Geschmack verändert sich wie die Mode; und nicht selten ist er seinem stärksten Falle nahe, wenn er am höchsten gestiegen ist.

Die verschiedenen Versuche des Herrn Capellmeisters **Scheibe** in der Cantatenpoesie können wir bey nahe den Poesien des Herrn **Brocks** an die Seite setzen. Es herrscht lange das Empfindungsvolle und das wahre Schöne nicht in seinen Cantaten, das doch das Wesen derselben ausmachen

chen sollte. Ich will nicht hoffen, daß mir Herr Scheibe diese Anmerkung zu einer poetischen Injurie anrechnen werde. Ich bin ein Feind von allen Streitigkeiten, sie mögen auf dem Parnaß, oder in den Gerichtsstuben geführet werden. Der Herr Capellmeister kann ein sehr geschickter Componist, und dem ohngeachtet ein mittelmässiger Cantatendichter seyn. Alle Talente finden sich sehr selten bey einem einzigen Genie. Die Pfunde in den Werken des Geschmacks sind von der Natur mit kargen Händen ausgetheilt. Herr Scheibe kann gegen zehn Pfund des Musikalischen Talents nur vier Pfund von dem Poetischen erhalten haben. Ein jeder muß mit dem wuchern, was er empfangen hat. Er ist inzwischen nicht der einzige Tonkünstler, dessen Versuche in den poetischen Schönheiten, ohngeachtet sie billig mit den musikalischen verbunden seyn sollten, ganz glücklich gewesen wären. Die Musik hat sehr oft das Unglück, daß viele ihrer Verehrer zugleich Anbeter von ihrer ältern Schwester der Dichtkunst sind, von der sie aber oft sehr wenige, und oft ganz und gar keine Gunstbezeigungen zu geniessen haben. Herr Telemann, der von allen wahren Kennern bey der Abnahme seiner Jahre, gewiß keine Abnahme seines Ruhms vermuthen darf, ist in diesem Stücke glücklicher gewesen, als alle seine Collegen. Sein so genanntes selige Erwegen ist wirklich fast mehrentheils ein Muster einer geistlichen Cantatenpoesie, so wie es allemahl ein Muster der musikalischen Ausführung bleiben wird. Die dramatische Einrichtung desselben giebt

ihm mehr abwechselnde Lebhaftigkeit, woran man vielleicht sonst bey einem so langen Stücke einen Mangel finden würde. Ganz ohne wichtige Fehler ist diese Cantate gleichfalls nicht; aber es sind Fehler der Zeit, und die aus dieser Ursache leichter zu entschuldigen sind.

Herr Zachariä hat uns vor einiger Zeit ein musikalisches Drama: die Pilgrimme auf Golgatha geliefert. Dieß Stück hat alles was von wahren Poetischen erfordert wird, wenn es die Musik soll nachahmen können. Da Herr Zachariä mit seinem dichterischen Genie selbst eine grosse Einsicht in die Musik besitzt, so konnte man um so viel leichter auch in dieser Art der Dichtkunst von ihm ein Muster erwarten. Man vergist bey den übrigen Schönheiten dieser Cantate, daß manche Arien, die an sich unverbesserlich bleiben *) zu lang gerathen

*) Die Arie:

Die Wehmuth weint der Menschlichkeit
zur Ehren
Auch in der Ferne bittre Zähren. u. s. w.

ist durchgehends voll von den stärksten Empfindungen; und der Componist müste selbst nicht ein Fünkchen von dieser Empfindung fühlen, der einen so schönen Text matt componiren würde. Allein es ist Schade, daß Herr Zachariä diese Empfindung so weitläuftig ausgeführt und dem Componisten dadurch die Sache vielleicht etwas schwer gemacht hat. Die Arie:

In siebenfältige Nacht. u. s. w.

hat vornehmlich in dem zweyten Theile Schönheiten die dem Componisten

S. 153–168 vor Bd. 2 eingeb.

von ihnen sprach oder nicht. Der Zuschauer merkte also die scheinbare Ungereimtheit zwoer Personen nicht, die auf der Bühne waren. Uberdem stand der Declamator, (Cantor) wie wir aus dem Livius wissen, gerade vor den Musicis, am untersten Ende des Theaters. Die Masquen kamen der Stimmen ihrer Acteurs zu statten, sie musten zu gleicher Zeit ihre Stimme ändern und zwar so, daß man es in dem Augenblick nicht merken konnte. Denn weder Micio in dem Adelpho oder die Brüder des Terenz hatten nur eine Stimme in dem Dialog und Monolog; und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie allemal werden einen Sänger gewählt haben, dessen Stimme genau mit der Stimme des Acteurs überein kam.

Wir wollen noch ganz kurz den Begrif untersuchen den die Alten von dem Schauspiel hatten, das in Musik gesetzt war. Das Wort Carmen bedeutet eigentlich einen Gesang oder ein Gedicht, das in Musik gesetzt ist. So gebraucht es Ovid wenn er die Medea als ein Trauerspiel anführt. Und wenn Cicero von der Tragödie redet, so spricht er: Praeclarum Carmen; est enim rebus, verbis & modis lugubre (Tuscul. Quaest. Lib. 5.) durch Rebus versteht er den Vorwurf oder die Fabel selbst, durch Verbis die Erzählung und Ausdrücke derselben, durch Modis die Musik die zu den Worten, oder die Worte die zu der Musik gemacht sind. Mehr könnte nicht von einer Händelschen Oper gesagt werden, wenn die Poesie derselben, der ausnehmenden Musik gleich käme.

Wenn die Critici die die Alten wegen der vielen Soliloquien in ihren Theatralischen Stücken so sehr verdammen, den Grund der Practic derselben gekannt hätten; sie würden gewis mit ihren Critiken zurück gehalten haben. Der häufige Gebrauch derselben hat vielleicht auch diese Ursache mit gehabt: das ganze Stück durch die Vortreflichkeit der Musik noch mehr zu zieren, welche gemeiniglich die schöne Declamation in den Soliloquien begleitete.

III.

Anmerkungen über die Musik überhaupt, aus des Patru & d'Ablancourt Dialogues sur les Plaisirs.

Ich könnte ihnen sagen, daß die Musik so alt sey wie die Welt, und daß sie, so wie alle ihre Instrumente zu einer Zeit erfunden worden, wo die unschuldigen Sitten der Menschen noch keine andere als unschuldige und natürliche Vergnügen kannten. Aber, ohne mich in diese Untersuchung einzulassen, die mehr die Neugierde als das Nützliche zum Augenmerk haben würde, will ich nur anführen, daß die Stimmen, die Lauten und alle andere Instrumente nicht vor unwürdig sind gehalten worden den Dienst Gottes durch sie zu verherrlichen. Man bediente sich derselben in der Stiftshütte, ehe die Juden noch Tempel hatten.

Sie

Sie wissen, daß die Propheten ehemals nach dem Ton der Instrumente ihre Weissagungen verrichteten. Ihre Seele ward dadurch erhaben, sie wurden auf eine göttliche Art entzückt, und voll des Geistes des Herrn. Salomo ordnete in seinem Tempel musikalische Chöre, und versah sie mit einer fast unglaublichen Menge Instrumenten.

Die Christen haben diese Gewohnheit in ihren Tempeln beybehalten. Man hat von undenklichen Zeiten her, den Gesang, die Orgeln und andere Instrumente zum Lobe des Heilandes angewandt, und alles dieses eben so viel Stimmen seyn lassen, wodurch die Gläubigen ihre Seufzer und Gebete dem Ohre der Allmacht vortragen.

Dieser Gebrauch, dessen Fortgang ich mit Fleiß angeführet habe, zeigt zur Gnüge, daß die Musik eine unschuldige Sache ist. Man würde sie gewiß sonst nicht bey den Geheimnissen der Religion und an den heiligen Oertern zugelassen haben. Warum soll sie denn ausser diesem Gebrauch zu einem Verbrechen werden? und was kann doch wol eine Melodie der Religion oder dem Gewissen schaden, die oft, wie die Laute und alle andere Instrumente, das Ohr rührt, und den Verstand leer läst. Je mehr ich daran denke, je weniger begreife ich, daß eine Sache, die zur Uebung der Gottseligkeit etwas beytragen kann, auch zu gleicher Zeit der Gottseligkeit und den guten Sitten gefährlich sey.

Die Harmonie ist ein Vergnügen, welches der Schöpfer in der ganzen Natur verbreitet. Ich rede nicht von der Harmonie des Gestirns: denn ich

muß ihnen aufrichtig sagen, daß ich sie nicht gehört habe: inzwischen haben doch einige, die ein zarteres Gehör gehabt, Wunderdinge davon erzählt. Aber, ohne uns damit abzugeben: so erinnern sie sich nur an die Stimme des Menschen. Welchen Reiz, und welche Annehmlichkeit trift man hier nicht an? Die Instrumente sind nur eine sehr unvollkommene, obwol sehr angenehme Nachahmung dieser Stimme. Es ist keine Nation in der Welt, die nicht den Gesang lieben, und eine Art von Musik haben sollte.

Was soll ich von der Musik der Vögel sagen, deren Concerte so einfach und zugleich so reizend sind? Nichts ist so bezaubernd als diese Vermischung ohne Kunst, eine so bewundernswürdige Vermischung der Töne und Stimmen, die eine Harmonie zeugt, die weder nachgeahmt, noch genug bewundert werden kann. Kurz, ich finde in der Natur wie sie sehen, Proben von allen was ich behaupte, und sie, die uns so sehr viel Vergnügen darbiethet, biethet uns in denselben zugleich ihre Rechtfertigung dar. Aber die Musik ist auch in Wahrheit eine von denen Vergnügungen, davon man das Unschuldige viel leichter empfinden, als nach der Natur der deutlichsten und gewissesten Dinge beweisen kann, die man gemeiniglich nur dunkler vorträgt, indem man sie beweisen will. Was mich noch mehr, für die Musik einnimmt, ist dieses; daß vielleicht nichts in der Welt ist, wovon man einen leichtern, häufigern und allgemeinern Gebrauch machen kann, als von ihr, und vornemlich von der

Vocalmusik. Sie gehört für alle und jede, für die Stadt, für das Land und die Reise. Ein Mensch der nett singt, wird so leicht niemand zur Last, man sehnt sich nach seiner Gesellschaft, und er ist allenthalben willkommen; denn die Musik hat so viel Verhältniß mit der Natur unserer Seele, daß niemand gegen sie unempfindlich seyn kann.

Bey jedem andern Vergnügen hat man gemeiniglich der Hülfe und der Gegenwart anderer Personen nöthig, wenn man es recht geniessen will. Mit der Musik ist es ganz anders beschaffen. Wenn man eine Stimme hat; so braucht man niemand als sich selbst: denn sie wissen, mein Herr, daß kein angenehmer Concert kann erdacht werden, als dasjenige so man sich selbst macht, wenn man singt.

Die Musik kostet überdem unter allen Vergnügungen am wenigsten; folglich ist der Nutze mit dem Angenehmen hier allerliebst verbunden. Sie lindert unsre Schmerzen, sie macht uns unser gutes Glück noch reizender, sie versüßt unser Schicksal indem sie den Geist von der Betrachtung seines Elendes wegreist.

Ich hätte beynahe viel Lust zu glauben: daß sie, wenigstens auf einige Zeit, diejenige vollkommne Ruhe gewähren kann, die allein im Stande ist, unser Leben glücklich zu machen. Urtheilen sie hiervon aus dem was ich sagen will. Sie wissen, daß unsere Seele weder eine allzugrosse Stille noch auch eine allzugrosse Bewegung ausstehen kann. Das Mittel zwischen beyden ist derjenige Zustand, den

man die Ruhe nennt, und die man, meiner Meynung nach, in der Musik findet. Denn alle Empfindungen der Seele, die sie beunruhigen könnten, hören in einem Concert auf, oder werden gleichsam aufgehalten, weil die Seele gänzlich mit den Reizungen der Musik beschäftiget ist. Und da die Seele von der andern Seite der Bewegung der Cadence folgt; so verursachet sie, nach der Verschiedenheit der Töne, die sie rühren, auch verschiedene Bewegungen, welche die Seele verhindern, daß ihre Ruhe nicht in eine Lethargie ausarte.

Daß die Bewegungen, die die Seele beunruhigen, durch die Musik können besänftiget werden, das lehrt die tägliche Erfahrung und so viele tausend Exempel. David stillte durch seine Harfe die Wuth und den unruhigen Geist des Sauls. Man könnte sagen, daß der böse Geist, der diesen Prinzen besaß, seine Wuth verlohr, und sich durch das Sanfte der Harmonie habe besänftigen lassen.

Man erzählt, von ein paar jungen Leuten, die eben im Begrif gewesen, sich der Wollust in die Arme zu werfen, und in das Hauß eines ehrbaren Frauenzimmers mit Gewalt eindringen wollen. Eben da sie sich vorgenommen, die Thüre einzubrechen, habe ein braver Mann in der Nachbarschaft einem Lautenisten eine gewisse Arie spielen lassen, deren rührende Schönheit die ganze Aufmerksamkeit dieser beyden Wollüstlinge auf sich gezogen; sie hätten darauf allmählig ihre Hitze verlohren, und wären weggegangen, ohne ihr Vorhaben auszuführen.

Dieser

Dieser Umstand hat mir allemal ausnehmend gefallen, und man sollte daher fast der Fabel allen seinen Glauben geben, daß die Musik ehemals die Löwen und die Bäre in den Wäldern gezähmt habe; denn die Kühnheit und die Wollust sind zwey Ungeheuer, die wilder und schwerer zu bändigen sind als Bäre und Löwen.

Wer kann überhaupt eine Sache mit Grund tadeln, der man selbst bey dem Gottesdienst einen Platz gönnt, die so alt und natürlich ist, die so wenig kostet, die von so grossen Nutzen ist, in der man Zufriedenheit und alle Gemüthsruhe findet, und die endlich die Leidenschaften mässiget, und der Tugend dadurch nützt, daß sie durch die Musik das Herz von bösen Handlungen abzieht.

Sie werfen mir ein: daß man die Musik zu weiter nichts, als zum Lobe der Gottheit brauchen müsse. Sie würde freylich in diesem Fall sehr angenehm seyn, weil das Vergnügen aus der Harmonie entsteht, und schlechterdings von dem Vorwurf den man wählt. Ich glaube selbst, daß es wohl gethan wäre, diese Art der Huldigung von Zeit zu Zeit der Gottheit darzubringen. Ich will den Christen keinesweges die Annehmlichkeiten einer so heiligen Musik verwehren, die für diejenigen welche wahrhaftig fromm sind, noch weit reizender seyn muß, da überhaupt ein jeder ehrlicher Mann in der Erfüllung seiner Pflichten ein unendliches Vergnügen findet.

Allein man kann doch nicht immer Gesänge singen. Es giebt gewisse Orte und Gelegenheiten, wo

 dergleichen

dergleichen fromme Arien nicht füglich statt haben, und in solchen Fällen, kann man nicht nur diese Art der Musik bey Seite setzen, sondern man ist noch dazu verbunden, es zu thun. Weltliche Lieder schicken sich alsdann viel besser, und es würde sehr ungezogen lassen, sich einer andern Art von Gesängen zu bedienen.

Sie beschuldigen ferner die Musik, daß sie weichlich und weibisch sey. Wenn dieser Vorwurf gilt: so bin ich der erste, der sie mit ihnen verdammt, nicht nur, weil sie alsdann wider die Religion wäre: sondern auch vornemlich, weil sie den Zweck und die Vollkommenheit der Kunst nicht erfüllen würde; denn nichts ist, nach meiner Empfindung verächtlicher, als diese weichliche und trockne Musik, welche das Herz einschläfert und nicht rührt.

Allein, diesen einzigen Fehler ausgenommen, so wird nothwendig erfodert daß die Musik zärtlich sey. Sie muß Reiz, Zärtlichkeit und Annehmlichkeit haben. Kurz, es ist ihre Pflicht, lebhafte, starke, schmeichelhafte und rührende Eindrücke zu machen. Denn es giebt Arien und Stimmen, die man mehr bewundert als liebt, sie haben nichts von dem, was unsre Seele wegreißt, und sie in Bewegung setzt. Dieser Fehler ist ungemein wichtig. Es ist nicht genug, wenn ich mich so ausdrücken darf, daß man dem Ohre singt, man muß auch noch dem Herzen singen. Es ist wahr: die Musik darf nicht weichlich noch weibisch seyn, aber, damit ich es noch einmahl sage: sie muß rührend, zärtlich und affectenreich seyn.

Auf eine so unschuldige Art hat sie in den vortreflichen Arien des Bousset, des Lovigi und des berühmten Italiäner Lulli Beyfall erhalten, der in Frankreich lebte. Alles was ich hievon gehört, hat mir bis zum Entzücken gefallen. Ich weis nicht, ob seine Arien den Sitten so schädlich sind, daß sie uns hindern könnten, wie sie zu glauben belieben, die Musik der Engel zu hören. Aber das weis ich gewiß, daß sie uns von dieser Englischen Musik den besten Begrif machen.

Es ist nichts in der Art dieser grossen Meister das weibisch wäre, und das dem ohngeachtet nicht auf das lebhafteste rühren sollte. Denn es würde einen sehr groben Geschmack verrathen, das Annehmliche mit dem Weichlichen zu vermischen, oder das Rauhe für das Starke in der Musik zu halten. Würden sie wol das altväterische Getriller im Kirchengesang, und die Töne einer Gothischen Harmonie vorziehen, deren Stimmen mehr dem Lerm von Leuten gleichen, welche schreyen und fluchen, als den Tönen der Menschen, welche singen.

Aber, sagen sie, wir hören doch so viele liederliche Lieder, und selbst in den allerehrbarsten verehrt man die Götter der Fabel. Man besingt die Venus, den Bachus und die Gratien als Gottheiten.

Vors erste, mein Herr, würde dieser Vorwurf mehr die Poesie als die Musik treffen, die für den Mißbrauch nicht einstehen kann, den man an ihr zu verüben im Stande ist. Aber das ist es auch nicht, wodurch ich mich vertheidigen will. Schmu-

tzige und unflätige Lieder werden sie vermuthlich nur von den Lippen des Pöbels hören, oder von Leuten die aller Ehrbarkeit entsagt haben. Rechtschafne Leute haben ein Mißfallen daran. Bey mir wenigstens erregen dergleichen Lieder mehr Unwillen als unerlaubte Begierden, und wenn der Teufel sich keines andern Kunstgrifs als dieses bedienen will, mich zu verführen, so stehe ich dafür, daß es ihm niemals gelingen wird.

Was die Gottheiten der Fabel anbetrift, so muß ich bekennen: daß ich ihre Moral in diesem Stücke sehr kühn und verwegen finde. Fürchten sie mein Herr nicht, das Schicksal der Riesen, wenn sie die fürchterlichsten Gottheiten antasten wollen? Sie unterstehen sich die Götter von ihrem Throne zu werfen, der so wohl befestigt ist, und das, ohne den geringsten Respect für das ehrwürdige Alterthum zu haben. Sie sollten sie wenigstens aus Hochachtung gegen den Homer verehren, der sie in Gedichten erschaffen hat, die göttlicher sind, als seine Götter selbst. Es ist genug, daß man sie ihrer Tempel beraubt hat, und es würde grausam seyn, sie auch noch des Parnasses und ihrer Lieder zu berauben. Haben sie wol das Herz zu verhindern, daß **Aurora** für ihren **Cephale** nicht Thränen vergiesse, noch **Zephir** um **Floren** keine Seufzer verschwende?

Und, auf die **Venus**, den **Bachus** und die **Liebesgötter** zu kommen, wollten sie dieselben wol eben so aus unsern Versen wie aus unsern Herzen jagen? Nein doch, mein Herr, lassen sie uns immer

mer die Gratien, mit ihrer unschuldigen und bezaubernden Miene, sie sind gar nicht dazu fähig die Sitten zu verderben.

IV.

Brief des Herrn Roy von der Oper.

(S. die Lettres sur quelques Ecrits de ce tems. T. II. à Geneve. 1749. p. 7.)

Mein Herr,

Ich zweifle nicht, daß sie als ein Liebhaber der Musen sehr viel Theil an ihrem jetzigen Glück nehmen werden. Die Oper, die bey nahe zu Grund gegangen, hat sich unter der Hand wieder erholet und sich aufs künftige einen festen Sitz erbauet. Sie wissen, daß die Aediles in Rom *) ihrer Pflicht nach

*) Die Aediles waren obrigkeitliche Personen, die, wie man weiter unten sehen wird, von dem lateinischen Wort Aedes, welches ein Gebäude bedeutet, also genennet wurden. Die ersten Aediles wurden ums Jahr der Stadt Rom 261. oder vor Christi Geburt 491. erwählet, und waren gleichsam Unterbediente, die die Befehle der Vorsteher des Volks, welche Tribuni hiessen, vollziehen und Sachen von keiner Wichtigkeit schlichten musten. Sie hatten die Aufsicht über öffentliche und privat Gebäude, über die Spiele, die man dem Volke zu gefallen anstellte, über die Policey, vermöge dessen sie auf die Sicherheit und Reinlichkeit der Stadt, auf die Lebensmittel und auf hundert andere Sachen sehen musten.

nach für den Ueberfluß und für die Bequemlichkeit der Bürger sorgen, öffentliche Gebäude aufrichten, unterhalten und ausser solchen edlen Bemühungen mit auf die Schauspiele bedacht seyn musten. Sie ordneten dieselben an, sie waren die Richter und so zu sagen die Schutzgötter derselben. Ihre Namen und das Jahr ihrer Regierung dienen den Comödien des Plautus und Terenzius, so wie andern Denkmählern der Republik zum Datum. Unsere Aediles, die gleichergestalt für den Putz der Hauptstadt und für das Wohlleben ihrer Einwohner besorgt sind, haben geglaubt, daß es ihrer obrigkeitlichen Würde gar nicht zuwider wäre, dieselbe bis auf das

erste

sten. So gar wurde in der Folge beschlossen, die Urtheile und Rathsschlüsse, so bald als sie abgefaßt wurden, in ihre Hände zu liefern, damit sie sie in dem Tempel der Ceres niederlegen, und die Bürgermeister weiter keine Aenderung daran machen konnten. Alle Jahre wurden zween Aediles aus dem Volke erwählet, und hundert und sieben und zwanzig Jahr blieb diese Würde auf demselben. Allein, wie sich im Jahr der Stadt Rom 388. der Rath mit dem Volk wieder vertrug, ihm aus Erkenntlichkeit eine von den zwo Stellen der Bürgermeister einräumte und grosse Spiele anstellte, so weigerten sich die Aediles, solche auf ihre Kosten zu veranstalten. Da sich aber junge Patricii anbothen, alles das zu besorgen, was zu diesen Festins gehörte, so wurde sogleich aus Dankbarkeit von dem Rath beschlossen, alle Jahr auch zween von den Vornehmsten des Volks zu wählen; daß also seit der Zeit zwo Sorten Aediles waren, wovon die eine Aediles plebeii, die andern aber Aediles Curules genennet wurden. Dieses war die erste hohe Würde im Rath, und sie zu bekommen, muste einer sieben und dreyssig Jahr alt seyn. H.

erste Theater *) des Königreichs zu erstrecken, ein Werk Ludewigs des Grossen, eine der herrlichsten Erfindung in dieser Regierung, die so fruchtbar an neuen Entdeckungen in allen Künsten gewesen ist.

Man hat gesehen, wie viel Nachtheil die Pächter des Apollo dieser Einrichtung gebracht haben. Das edelste Vergnügen, das durch eine gelehrte Verblendung unsere Sinnen einnimmt, das Schauspiel,

*) Hierunter verstehet der Verfasser die Academie Royale de musique oder die Oper, die im Jahr 1699. der Abt Perrin zu errichten das Privilegium erhielt. Dieser Abt suchte allenthalben die besten Leute zusammen, und stellte im Jahr 1670. die erste Oper Pomone vor, zu der er die Verse und Cambert die Musik gemacht hatte. Als aber unter den Operisten Mishelligkeiten entstanden, die gar zum Proceß ausschlugen, so wurde der Abt genöthiget, sein Privilegium an dem Lulli, damaligen Obercapellmeister, gegen Erlegung einer gewissen Summe Geldes zu überlassen. Dem Lulli wurde also im Jahr 1672. das Privilegium über die Academie der Musik erneuert, er legte ein ganz neu Theater an und führte hernach alle die Opern auf, die ihn zur Bewunderung Frankreichs gemacht haben. Nach seinem Tode unterhielt die Opern noch eine Zeitlang sein Schwiegersohn, der Herr Francine, Haushofmeister vom König. Da aber dieser zu sehr darüber in Schulden gerieth, überließ er sie einigen Banquiers mit Beybehaltung einer gewissen jährlichen Summe Geldes. Mit diesen gieng es nicht besser. Sie machten unglaubliche Schulden, es wurde niemand bezahlt und es schien mit der Operbühne aus zu seyn. Der König nahm sich des Restes derselben an und übergab hierauf die Aufsicht darüber dem Rath der Stadt. Umständlichere Nachricht findet man in Sejour de Paris par Nemeitz. S. 99. u. f. und S. 348. u. f. wie auch in Marpurgs musik. Beyt. im 1ten B. S. 181. u. f.

H.

spiel, welches bey allen Begebenheiten mit seiner Musik das Lob der Könige, und die Erkenntlichkeit der Völker unsterblich macht und bestimmt ist, die grösten Feste des Hofes zu verschönern, dieses Schauspiel, sage ich, wurde wie ein grober Landesproduct mit in Anschlag gebracht.

Die Liebhaber des Wahren, denen die Ehre des Parnasses am Herzen lieget, foderten diejenigen Werke vergeblich wieder zurücke, die das Vergnügen dreyer Zeitalter gewesen, die neuen Zuschauern alle zehen Jahre wieder neu werden, und die diejenigen wieder zu verjüngen scheinen, so sie auswendig wissen. Die, so die Oper übernahmen, hatten geschworen, sie in die Vergessenheit zu begraben, es mag nun seyn, die nöthigen Ausgaben bey der Vorstellung zu ersparen, oder sie zu etwas anders anzuwenden. Daher hatte man den göttlichen Lulli, den Schöpfer der französischen Harmonie abgeschaft. Man hatte den Campra, des Touches, Mouret *) und alle die Componisten verbannet, die

*) Campra königlicher Capellmeister. S. d. 1te St. der Samml. musik. Sch. S. 88.

Des Touches war Inspecteur General de l'Academie royale de musique; bey den alten Opern in Paris dirigirte er die Vocal- und Instrumentalmusik. Er hat verschiedene Opern gesetzt, und zwey Bücher Cantaten unter dem Titel: Oenone und Semele herausgegeben.

Johann Joseph Mouret königlicher Kammermusikus, Capellmeister bey der Herzogin von Maine, und Director des Concert spirituel, wurde 1682 zu Avignon geboren, und kam 1707 nach Paris, wo er sich so fort durch verschiedene

Sing-

die etwa einen Namen nach ihrem Tode hinterlassen hatten. Urtheilen sie, ob hierdurch nicht allem Genie der Muth benommen wurde, sich dereinst hervorzuthun.

Die Meisterstücke des Guinaults, die Stücke von einigen seiner Nachfolger, die diesen einzigen Muster zwar von weiten gefolgt, allein dennoch nicht aus dem Gesicht verlohren haben; alle diese Schildereyen musten ungestalten, albernen Figuren, lyrischen Ausschweifungen Platz machen, die selbst von wahren Verehrern der Musik, die zu so schlechten Zeug herhalten muste, verdammet wurden. Man bekümmerte sich nicht mehr um Poesie. Man begnügte sich mit Musik und Cabriolen.

Es gab noch einige verständige Acteurs, die einer edlen Vorstellung, einer pathetischen Declamation fähig waren, und die seufzten, daß sie ihre Geschicklichkeit so unnütz angewendet sehen musten. Die Ausführung unserer heutigen Opernfabrique ist ziemlich gleichgültig. Keine Handlung, keine Anspinnung des Knotens, weder Scene noch Character ist darinnen zu finden. Zusammen geraffte und übel angebrachte Lieder, Ergötzungen, so man bey den

Singsachen bekannt machte. Verschiedene Unglücksfälle schlugen ihn dergestalt nieder, daß er etliche Jahre vor seinem Tode in die tiefste Melancholie verfiel. Er wurde in das Krankenhaus bey den Peres de la Charité zu Charenton gebracht, allwo er im Jahr 1738 im sechs und funfzigsten Jahre seines Alters verschied. Mit mehrern findet man sein Leben in Marpurgs musik. Beyt. im 1ten B. S. 247 beschrieben. H.

den Haaren herbeygezogen, Zaubereyen, die gewöhnliche Zuflucht hirnloser und unstudirter Köpfe, Mischmasch von Aberwitz und geschmacklosen Sachen, bisweilen schmutzige und der ehemaligen comischen Oper unwürdige Possenspiele; mit solchen Dingen wurde das Publicum von den Vorstehern der Oper unterhalten, die die Einkünfte davon an gewisse Thürwärter mit Ausschliessung je eines andern verpachtet hatten.

Hatte die stets neugierige Jugend wohl Unrecht, wenn sie alles das, was man ihr hier gab, für die Leckerbißgen des Geschmacks hielt? Wider ihre natürliche Einsicht überlies sie sich dem reissenden Strom der Mode. Mit Fleiß verbarg man ihr, daß es noch schmackhaftere Gerichte gab. Dieser Eigensinn gewann Ansehen und wurde zum Gesetz des Geschmacks. Man gewöhnte sich, Schäfer nach den Arien der Teufel tanzen zu sehen. Man duldete eine Liebeserklärung, die bald durch erschreckliche Vorspiele angemeldet, bald durch gräßliche Accompagnemente unterstützt wurden. Ich habe Ausländer über dieses verkehrte Zeug lachen sehen, und sie haben mir gestanden, daß sie die Oper gar nicht mehr kennten.

Die Musik war gar nicht mehr für das Herz, sondern ihr ganzes Verdienst schrenkte man dahin ein, die Ohren in Verwunderung zu setzen. Die Acteurs sungen nicht mehr, sie waren genöthiget zu bellen. Man hörte auf, die Worte deutlich und rein auszusprechen; ein Vortheil für die Reimschmiede.

Man verbarg sich einander seinen Verdruß hierüber. Man wolte sich mit der falschen Mine einer höhern Wissenschaft und durch eine tiefe Einsicht in schwere Sachen schadlos halten, gerade als wenn das Schwere belustigte. Man stellte sich vor, italiänische Musik zu hören, die in ihrer Art allerdings fürtreflich ist. Wir wolten kurzum verläugnen, daß wir Franzosen waren, unser Vaterland verschwören, damit wir Accente annehmen konnten, die sich gar nicht zu der Anmuth und zu dem gesetzten Wesen unserer Sprache schicken und die der Zärtlichkeit unserer Empfindungen schnur stracks entgegen sind.

Ich bewundere mit ganz Europa das grosse Genie, *) welches sich mit dem glücklichsten Erfolg dahin beflissen hat, unsere Musik heller und minder einförmig zu machen. Allein, vieles muß man dagegen abrechnen. Sonst ist dieser Versuch eben nicht neu. Charpentier **) wagte schon im Jahr 1694 dergleichen

*) Unter diesen grossen Genie verstehet der Verfasser vermuthlich niemand anders als den Herrn Rameau.

**) Marc Antoine Charpentier, Capellmeister bey der heiligen Capelle zu Paris. Er war im Jahr 1643 in dieser Stadt geboren, und that in seiner Jugend eine Reise nach Rom, um sein Genie unter der Anführung des berühmten Charissimi zu bilden. Seine Motetten werden ihres schönen Satzes und der darinnen vorkommenden Fugen wegen billig von Kennern hochgeschätzet. Er starb 1702. zu Paris in acht und sechzigsten Jahre seines Alters. H.

dergleichen Entdeckungen in der theatralischen Musik. Er verirrte sich in unbekannte Länder. Der Schiffbruch, den seine Oper Medee, worzu Thomas Corneille die Verse gemacht, erlitten, konnte allen Componisten zur Warnung dienen, nie an solchen Klippen zu scheitern. Wenn sich einige unserer Componisten von dieser Gefahr nicht haben abschrecken lassen, wenn ihre Versuche wohl aufgenommen worden, welche eine Menge Nachahmer haben sie gefunden, und wieviel werden sie derselben noch finden! Allein wieviel Tonkünstler sind schon gestraft und wieviel werden ihrer noch gestraft werden, daß sie sich von der Natur entfernt, daß sie den von Lulli gebahnten Weg verlassen haben, so wie unsere Schriftsteller noch werden büssen müssen, daß sie dem Alterthum den Rücken zugekehret haben. Keinem Orpheus unter uns sind neue Erfindungen in seiner Kunst zu machen verbothen. Sie können sich ihrem Feuer gänzlich überlassen, nur müssen sie solches dem Sinn der Worte unterwerfen und sich von demselben am rechten Ort, und ohne der Stellung der Charatere Eintrag zu thun, begeistern lassen. Allein, sie müssen ihren Fleiß nicht bey einer Sache verschwenden, die nichts sagen will, und endlich einmal glauben, daß man auch auf die Worte sehen muß.

Der Welsche ist glücklich in Sinfonien und macht sich aus alle diesem nicht das geringste. Sein Recitativ ist ein Psalterbethen und seine Arietten sind die

die gefährlichsten Sprünge für die Stimme *). Ich bestreite die Rechte der Italiäner nicht, ich fodere nur die unsrigen wieder. Ich schmeichle mir auch, daß sie eine kleine Finsterniß nicht gänzlich unsichtbar gemacht haben wird.

Die Wahrheit wird über kurz oder lang die Oberhand gewinnen und statt unsere Leichtsinnigkeit zu verdammen, so finde ich, daß wir von selbst wieder auf die rechten Wege kommen, wenn wir uns verirrt haben. Fällt der Geschmack bisweilen, so weis er sich selbst wieder zu helfen; man muß ihm nur die Hand biethen. Es war ein würdiger Gegenstand eines unermüdeten Ministers, daß er nach den Unruhen des Krieges die ersten Minuten des Friedens darzu anwendete, heilsame Blicke auf die königliche Academie der Musik zu werfen.

Diese Begebenheit bringt mich auf eine Fabel aus dem Ovid **), in welcher die Musen den boshaften Verfolgungen des Pyreneus, Königs von Phocid, entronnen und bey den Göttern einen würdigen Aufenthalt gefunden hatten. Dieß gäbe eine Materie zum Prologue, und ich schlage sie einem jeden, der sie ausführen will, vor.

Es ist kein Zweifel, daß die Herrn aus der Stadt nicht gänzlich die Hofnung erfüllen solten,

*) Dieß ist die Sprache eines national Franzosen, der nie aus Paris gekommen, von der welschen Musik. Man sehe hiervon im 1ten St. dieser Sammlung musik. Schr. die Anmerkungen zu S. 93. und S. 117. u. f. H.

**) In den Verwandlungen.

die man sich darvon gemacht und bereits durch so viel Zurufen zu erkennen gegeben hat. Der Eifer für das Publicum, die Liebe zum Bürger, die sie sonst bey allen Gelegenheiten sehen lassen, wird auch in diesem Stück nicht erkalten. Da sie äusserst bemühet sind, ihre Treue dem König zu bezeugen, der ihnen die Sache nachdrücklich aufgetragen hat, da sie ihr Stand über allen Eigennutz erhebet und mit einem Ansehen versiehet, das so wenig durch unruhige Gönner, als sonst von Gläubigern geschwächt werden kann, die ehedessen manchen Opernunternehmer, der genöthiget wurde zu borgen, unter das Joch brachten; da sie endlich unter den geschicktesten Leuten die Wahl haben und selbst fähig sind, ihren Werth zu bestimmen, so machen sie zusammen ein Gericht aus, in welchen man die Gedichte untersuchen, die Musik erst probiren, ehe sich damit auf die Bühne zu wagen, und die Vernunft das Band der Verse mit den Tönen besorgen sehen wird. Das wahre Verdienst wird den Schutz einer mächtigen Gesellschaft geniessen, deren Oberhaupt stets eine Magistratsperson von dem grösten Ansehen seyn wird.

Möchten doch nunmehro die feinsten Köpfe sich eine Ehre daraus machen, für dieses wieder hergestellte Theater zu arbeiten. Mögten sie aber doch auch die Musik nicht mehr für unfähig halten, die erhabensten Gedanken, die prächtigsten Bilder und die nachdrücklichste Poesie zu schildern. Dieser Irrthum ist die kahle Entschuldigung aller elenden Reime. Vielleicht ist dieses auch noch die Folge von

einem

einem alten Vorurtheil, das Despreaux eingeführet hat. Ein so grosses Ansehen verführet. „Man „kann erhabene und gewagte Gedanken in der Mu„sik nicht ausdrücken. Dieß sind seine Worte. Allein das Orakel war seiner eigenen Person wegen ein wenig verdächtig. Despreaux wolte den Quinault verdrengen. Er gestehet es selbst. Mit was für Waffen aber bestritt er ihn? Mit einem Vorspiel, daß er nicht hätte drucken lassen sollen. Kann wohl sein Machtspruch mit der Erfahrung bestehen? Kann man sich wohl prächtigere Gedanken und stärkere Verse vorstellen, als die Niederlage der Riesen, zu Anfang der Oper Proserpine, als die rasende Klage der Meduse in dem Perseus, als die Mahlereyen der versteinerten Menschen und der Verwüstung, die die Chimere im Bellerophon anrichtet, als die Geisterbeschwerungen der Medee in Theseus, als die Verzweiflung der Armide! Giebt hier die Musik der Poesie nach? weis sie sich etwa bey solchen Stücken nicht zu helfen, die, ohne empfindungsvoll zu seyn, nur prächtig zu nennen sind, als z. B. in der Stelle, wo das Lob desjenigen Siegers besungen wird, dessen Donner Schrecken um sich wirft, selbst wenn er schläft, in der Hymne des Schicksals, dieser bekannten Theologie der Thetis und des Peleus. Wir wollen daher die Musik nicht mehr einer Weichlichkeit beschuldigen, die unfähig wäre, die stärkste Poesie zu erreichen. Sie kann alle Gegenstände schildern, sie hat weich und harte Farben, so wie es die Sache erfordert.

Es ist wahr, daß sie durch schwülstige, höckerigte Verse, durch hart auf einander stossende Sylben, durch Verbindung solcher Worte, deren Aussprache Hiatus verursachet, durch übel angebrachte, verkehrt und schlecht geordnete Redensarten verdrengt wird. Allein, es giebt Mittel, ihr Vorschub zu thun. Wohl gewählte, wohlklingende Worte, Reime, die gleich einem Namen, ein Bild, eine Empfindung einfassen und sich nicht so hart endigen, daß sie dem Gehör verdrießlich fallen können, lange und kurze untereinander gewebte Verse, Absätze im Recitativ und Arien, alles dieses macht die kleine Mechanik aus, die man im Quinault entdecket, und die die Uebung erleichtert.

Die Erfindung und Ausführung der Handlung, das Gewebe des Stücks überhaupt, die Verbindung der Scenen, das stufenweis Ab- und Zunehmen der Empfindung, die Zauberkunst, alles dieses auf seine rechte Stelle zu setzen, erfordert ein weit grösseres Nachdenken. Keine Regeln sind hiervon zu finden. Wenn uns noch Quinault seine Gedanken von einer Kunst hinterlassen hätte, die er erfunden und zur Vollkommenheit gebracht hat, wenn er dem Beyspiel des grossen Corneille gefolget wäre, der uns in den Critiken seiner Trauerspiele mehr Lehren giebt, als Aubignac mit seiner weitläuftigen Dichtkunst. Jedoch diese Hülfe fehlt uns. Was bleibt uns also übrig? Wir müssen selbst von Quinault, durch die Zergliederung seines Theaters sein Geheimnis herausbringen, alle

seine Opern wieder auflösen, ihre Triebfedern untersuchen, das ganze Spiel darinnen entdecken, die Materien mit einander vergleichen, in wie ferne ihn eine bald schwer bald leicht auszuführen gewesen, unsere Einbildungskraft erhitzen, so stark bis sie selbst einen Plan entwirft, ihr aber so fort den Plan dieses grossen Meisters entgegen setzen; Wir müssen seine geschickt eingerichteten Anspinnungen zu schätzen wissen, die ihrer Einschränkung ungeachtet stets Action enthalten, (denn ein Trauerspiel, das hergesungen wird, hat nicht die Bequemlichkeit, die ein Trauerspiel hat, das man nur hergesagt) wir müssen die gute Verbindung der Ergötzlichkeiten mit den Knoten der Handlung, und die besondere Geschicklichkeit empfinden, sich aus einer Decoration eine interressante Aussicht zu verschaffen, so wie das Bild der sterbenden Alceste, das den Admetes ihrem Gemahl und dem Volk gezeigt wird und jenem zu erkennen giebt, daß sie sich, ihm das Leben zu erkauffen, aufgeopfert, wodurch die allgemeine Freude in Verzweiflung verwandelt wurde. Ich solte denken, daß dergleichen Ueberlegungen einmal sehr glückliche Erndten in dem lyrischen Feld hervorbringen würden. Die Fabel giebt hierzu Stoff genug. Sie ist in eben so grossen Ansehen, als die Geschichte der alten Welt. Man kennt ihre Götter, ihre Helden, und man kann sie allerdings blos erdichteten Personen vorziehen. Berühmte Namen reitzen unsere Neugier, und eine Sache, die vor wahr angenommen ist, interessiret uns schon.

Ich nenne den Quinault den Schöpfer der Oper. Werde ich aber nicht deswegen von den Italiänern angefochten werden, da sie sich rühmen, zuerst eine Handlung in Musik gesetzt zu haben? Allein ihre lyrische Schauspiele sind so sehr von den unsrigen unterschieden, daß sie in diesem Stück nichts von uns zu fodern haben. Werde ich nicht den Zorn unserer Gelehrten auf mich laden, werden sie mir nicht sagen, daß eine Vermischung von Tänzen und Liedern die ersten Tragödien hervorgebracht hat? Allein diese Versuche waren zu häßlich, als daß sie den Griechen, die ich sehr hoch schätze, zur Ehre gereichen können. Wir wollen setzen, daß die Oper das älteste von allen Schauspielen ist, allein, wie sahe sie in Frankreich vor des Quinaults seiner Zeit aus? Was für Ungeheure waren nicht die Peines et les Plaisirs de l'Amour *) und die Pomone von dem Abt Perrin **)?

Es darf dieses neuerrichtete Theater, um einen erwünschten Fortgang zu geniessen, nur seine wahren

*) Ein Schäferspiel, wozu Gilbert Sekretair und Resident der Königin von Schweden die Verse und Cambert die Musik gemacht. Es wurde solches 1672. aufgeführet. H.

*) Der Abt Perrin, dessen oben schon Erwehnung gethan worden, war Introducteur des Ambassadeurs bey dem Herzog Gaston von Orleans. Dieses Schäferspiel Pomone, wozu Perrin den Text, Cambert die Musik und Beauchamp die Tänze verfertiget hatte, wurde im Jahr 1671 aufgeführet und acht Monathe hinter einander mit allgemeinen Beyfall wiederholet. Es erwarb dem Perrin allein für sein Theil 30000 Livres. H.

ren Schätze hervorbringen, in Erwartung bis sich die Verfasser noch mehr bilden, nur die Sachen von Lulli, oder andern Componisten aufführen, die sich durch glückliche Versuche das Ansehen des Alterthums erworben haben, und solche Stücke mit der gehörigen Zurüstung auszieren. Die Kinder werden wieder den Geschmack ihrer Väter bekommen. Wenn die Ergötzlichkeiten darinnen nicht sonderlich verzieret sind, weil ehedessen die Tänze nicht so häufig und prächtig als jetzt erschienen, da sie so gar die Handlung ersticken und den Zuschauer in dem Zusammenhang der Intrigue irre machen, so kann man solches durch wohl ausgesuchte Violinsachen ersetzen, die man bey solchen Stücken mit einführen kann, deren ganze Einrichtung nicht so viel Beyfall erhalten, als daß man sie wieder auf die Bühne bringen könnte. Man könnte sich derjenigen Stücke zu Nutze machen, die schon ganz vergessen und vergeblich gemacht worden. Wer verbiethet uns, unsere gelehrten Instrumentisten einzuladen, sich bey solchen Gelegenheiten hören zu lassen?

Der Sommer ist die zu den Balleten bestimmte Jahreszeit. Diese Sorte von Drama, die deren drey oder vier in eins bringt und in jedem Act mit einem Divertissement eine besondere Materie ausführet, giebt Stoff zur Handlung, gefällt wegen der Verschiedenheit und ist recht für unsere französische Ungedult gemacht. Es ist eine ganz neue Erfindung, von welcher Quinault wenig gewust hat. Sein Triumph der Liebe, sein Tempel des

Friedens sind weiter nichts als einzelne Aufzüge, die nichts interessantes enthalten.

Das Ballet des Saisons *) gab zuerst zu der Gedanke Anlaß, vier Intriguen unter einem Titul zu bringen. Wenn sie der Name des ersten Verfassers davon, der Abt Pic erschreckt, so bedenken sie auch, daß er das galante Europa und so viel andere Ballete zur Welt gebracht hat, welche das Publicum immer wieder zu sehen verlangt.

Dieser Pic, den man nach dem Abt Cotin so sehr ausgelacht, war einer von den Leuten ohne Stand, die den Namen des Geistlichen annehmen, eine Art Maßquen, die man das ganze Jahr durch unter der Kleidung der Geistlichkeit, der sie doch nicht zugehören, herumlaufen läst. Mit denen verfährt man ein wenig strenger, die sich das dem Soldatenstand eigene Kennzeichen der Ehre anmassen.

Die königliche Academie der Musik verwahrt in ihren Archiven eine gute Anzahl Balleten. Einige von denselben hat man ganz vergessen, in denen bisweilen ein Act, in Vergleich der andern mittelmäßigen, gut zu nennen ist, als z. B. der dritte Act in der Venitienne von la Motte, zween aus dem Ballet des Muses von Danchet, der Polacke aus dem Ballet des Ages, die Schilderung in den Ballet des Arts **). In vielen Stücken, die

*) Die Musik darzu hat Ludewig Lulli und Colasse gesetzt.

**) la Venitienne ein comisches Ballet von de la Barre in Musik gesetzt.

die man nicht mehr vorstellet, sind sehr schöne Vorspiele, die man diesen neuen Brocken leicht anbequemen könnte. Es brauchte wenig Geschicklichkeit, alles dieses mit einer neuen Einfassung zu bekleiden.

Kurz man kann im Carneval ein edles und munteres Comische wagen, in der Art etwa, wie Ragonde *) ist. Man könnte mit solchen leichten Entwürfen angehende Verfasser probieren, die Fleiß und Gedult genug hätten, einen Act zu liefern, nicht aber so viel Muth, sich an ein ganz Ballet zu wagen. Ich wolte, daß ihre Einbildungskraft, mein Herr, die meinige noch überträfe. Lassen sie uns Hand anlegen, der Welt neue Quellen zum Vergnügen zu entdecken. Am Ende meiner Tage setze ich mein gröstes Verdienst darinnen, die jugendliche Familie des Apollo anzufrischen. Ich wolte nur, daß ich so viel Einsicht als Eifer hätte, ihnen die Quellen zu zeigen, wo man das Schöne und Wahre schöpfet. Ich würde gewiß zuerst nichts so sehr als eine vollkommene Vereinigung der Regeln mit dem Genie wünschen. Die in der Musik eingeführte Geometrie schaft zwar Fehler ab, allein bringt sie wohl Schönheiten hervor?

les Müses ein Ballet von Campra componirt.

le Ballet des Ages von Füzelier, die Musik von Campra.

le Triomphe des Arts Ballet von de la Motte, componirt von Michel de la Barre. H.

*) les Amours de Ragonde die Poesie von Nericault des touches, und die Musik von Mouret.

vor? hemmt das Gewicht der Regeln wohl den Schwung der Einbildungskraft? muß eine tiefe Einsicht die Annehmlichkeiten verdunkeln? Solte der wohl alles Recitativ verwerfen, der kein zartes Gefühl hat? wird sich der elende Geiger beständig stets nach Brunetten richten? wird der Geschmack in der Musik blos willkührlich seyn? Geschiehet es von ohngefehr, daß Farben auf der Leinewand Leidenschaften in der Seele erregen, und jedes Geschlecht, jedes Alter reitzen, ohne daß man solches mit einander verabredet?

Die Natur ist es also, die man bey allen solchen Gelegenheiten treffen muß. Sie wird stets neue scheinen. Bis ans Ende der Welt wird man nach den alten Mustern schöne Statuen machen, ohne eine von der andern copiren zu dürfen. Berrin, der berühmte Zeichner erfand vor vierzig Jahren die Grotesken, Menschen mit zween Köpfen, Thiere, die mit Haaren, Federn und Muscheln zugleich bedeckt waren. Kein Frauenzimmer war beynahe zu finden, die nicht mit solchen Fratzen Tapeten gewirkt hätte. Diese vor einiger Zeit im Gang gewesene Seltenheiten sind bey Seite gelegt worden. Dieß ist das Schicksal der Ungereimtheiten in den Künsten. Sie sind alle einander ähnlich, wie die Gesichter ungestalter Leute.

Ich wünsche, daß derjenige Componist, der uns so herrliche Proben von seiner Stärke in dem Anmuthigen gegeben hat, seine Geschicklichkeit, die ihm keiner abspricht, nach dem Verständniß eines jeden einrichten, und den Pinsel des Rimbrands

mit dem Pinsel des Corregio vertauschen möge *). Seyn sie versichert, daß keine Partheylichkeit den geringsten Einfluß in meine Denkungsart hat. Ich bin Roy.

V.

Des Herrn Frerons Critik der Betrachtung über die Oper des Herrn Remond von St. Mard.

(S. die Lettres sur quelques Ecrits de ce tems. T. II. à Geneve. 1749. p. 217.)

Die Schauspiele sind einer Nation nichts gleichgültiges. Sie haben ein sinnliches Verhältnis mit den Sitten, und machen bald eine gute bald eine böse Wirkung auf den Verstand. Dieses hat in

*) Rembrand van Ryn war der Sohn eines Müllers. Sein Zuname van Ryn rühret von der Mühle her, welche sein Vater an dem Arm des Rheins, der nach Leiden gehet, besaß. Er war ein Schüler von einem gewissen geschickten Mahler in Amsterdam, Leßmann genennt. In seinen Sachen hat er viel Genie, viel Fleiß, viel Stärke Licht und Schatten zu vertheilen, und viel Kühnheit die Farben zu mischen, gezeigt. Allein das Sanfte, den zierlichen Geschmack, die poetische Dichtung und überhaupt die Kenntniß der Alten misset man bey ihm.

Antonius Corregio wurde 1472 in der Stadt Corregio in Modenesischen, wovon er seinen Namen erhielt, geboren. Ohne Lehrmeister und ohne einige andere Hülfsmittel

in allen aufgeklärten Zeiten die Politik genöthiget, aus dieser Sache einen der vornehmsten Gegenstände ihrer Einsichten zu machen. Unsere Regierungsform kömmt in diesem Stück mit den weisen Einrichtungen polirter Völker überein. Die Oberaufsicht der französischen und italiänischen Comödie ist vier Herren vom Hofe anvertrauet, die das Glück haben, um die Person eines Monarchen am nechsten zu seyn, der angebethet wird und dem unser Vaterland seinen Ruhm und seine Ruhe zu danken hat. Die Veränderung, welche die königliche Academie der Musik in Hände gebracht hat, die würdiger sind, derselben vorzustehen*), ist eine neue Wohlthat

mittel brachte er es blos durch seinen Fleiß soweit, daß er die fürtrefflichsten Sachen machte. *De Piles* in der histoire des peintres sagt von ihm: „Wir sehen nicht, daß „Corregio etwas von den andern sollte entlehnet haben. „Alles ist in seinen Werken neu: seine Einfälle, sein Riß, „seine Farben und sein Pinsel. Seine Gedanken sind sehr „erhaben, seine Farben delicat und natürlich, seine Kopfstellungen annehmlich, seine Ausdrücke rührend und überhaupt scheint sein Pinsel von einer englischen Hand geführt zu seyn.„

Wenn hier der Verfasser einen gewissen Componisten, von dem er sagt, daß er anmuthig schreiben kann wenn er will, wünschet, daß er den Pinsel des Rembrands mit dem Pinsel des Corregio vertauschen möchte, so kann man nicht ohne Grund dafür halten, daß dieser Wunsch an den Herrn Rameau gerichtet ist, weil die Franzosen an seiner Musik hauptsächlich noch dieses auszusetzen haben, daß sie zu studiert, zu ernstlich und nicht gefällig genug sey. H.

*) Da nemlich der König die Aufsicht der Oper in Paris dem Rath daselbst übergeben hat; wie oben S. 1. in der Anmerkung erwähnet worden. H.

that dieses geliebten Monarchen und ein Beweis von der Aufmerksamkeit eines grossen Ministers, Künste zu beschützen, die Quelle der Wissenschaften und des Vergnügens für den Bürger.

Die Hofnung, die man von den neuen Vorstehern der Oper geschöpfet, macht, daß ein jeder an alle den Anschlägen, sie zu verschönern, Theil nimt. Es liegt nicht an dem Herrn Remond von Saint Mard, daß wir nicht fürtreffliche Worte, vollkommene Musik, gute Tänze, schöne Stimmen und artige Sängerinnen haben. Ich will ihnen, mein Herr, die strengen Untersuchungen mittheilen, die ihm von dieser Materie entwischt sind und die die Sammlung seiner kleinen Schriften beschliessen. Er spricht überhaupt so kurz als ein Meßkünstler und so empfindungsvoll wie ein zärtlicher Mensch. Seine Anmerkungen schöpft er bisweilen aus der Natur, und mit ihr will er die lyrische Scene wieder vereinigen, die sich seit etlichen Jahren ganz entsetzlich von ihr entfernt.

Unserm Reformator zu glauben, so ist nichts so seichte, als was St. Evremont von der Oper gesagt hat. Es ist wahr, Saint-Evremont ist sehr kurz; Herr Remond aber sehr weitläuftig. Uebrigens werden sie bald sehen, daß sie beyde bisweilen von dieser Materie einerley Gedanken haben, eine Sache, die dem Herrn von Saint-Mard gewiß viel Ehre macht, ob er sich gleich in einer Note am Ende der ersten Seite seiner Betrachtungen vergeblich bemühet, diesen berühmten Schriftsteller herunter zu setzen, der mit so viel Richtigkeit,

Kürze,

Kürze, Witz und Philosophie geschrieben hat. Diese Anmerkung schließt mit folgenden Zuge: „Indessen scheint es, als wenn die Nachwelt anfienge „den Abt von St. Real zu rächen. Man sieht „aber nicht, daß sie es mit den St. Evremont „eben so gut meynet. Ich bin noch nicht gar alt, „und dennoch habe ich erlebet, daß eben diese Nach„welt einige unserer Helden in ihren Range herun„ter gesetzt hat; daher vielleicht mancher, der sichs „nicht einbildet, in kurzen einige Beleidigung von „ihr zu gewarten haben möchte.„ Welcher unglückliche Held es auch sey, dem dieses Schicksal vorbehalten ist, so wird er doch in seinem Leben in grossem Ansehen gestanden haben. Was macht er sich daraus, wenn diese Nachwelt, die er doch nie sehen wird, seine Schriften verachtet, und seine Zeitgenossen, die ihn bewunderten, für Thoren hält? Seine Augen werden diesen unglücklichen Zufall nicht mit ansehen. Bey lebendigen Leibe sterben, dieß ist der rechte Schimpf für einen Verfasser.

Die kleine Abhandlung des Saint Evremonts von der Oper ist mit Witz und Vernunft geschrieben. Das einzige, was etwa an ihr auszusetzen wäre, bestehet darinnen, daß er das für lächerlich hält, wenn man ein Stück von Anfang bis zu Ende hersingen läst; denn alle Musik verwirft er nicht. Wünsche, Gebether, Lobeserhebungen, Opfer und überhaupt alles das, was nur einige Verwandschaft mit dem Dienste der Götter hat, ist zu allen Zeiten und bey allen Völkern gesungen worden. Zärtliche und schmerzhafte Leidenschaften drücken sich von Na-

tur

tur durch eine Art von Gesang aus. Die Schilderung einer angehenden Liebe, die Unentschlüssigkeit einer von verschiedenen Leidenschaften bestrittenen Seele sind diesem Verfasser zu folge, Materien, die sich für die Musik schicken. Allein, alles was zum Umgang und Gespräch gehöret, was Intriguen und allerhand Händel betrift, was zur Ueberlegung und Handlung gerechnet wird, scheint ihm in dem Munde der Sänger abgeschmackt. Er will nicht haben, daß ein Herr seinen Diener singend ruft oder demselben etwas befiehlt, daß man singend rathschlägt, oder wohl gar die Leute in einer Schlacht nach einer Melodie todt schlägt. Solten sie wohl glauben, mein Herr, daß der neumodische Gesetzgeber des lyrischen Theaters, der den Anfang seiner Gesetze damit macht, sich wieder den Saint-Evremont zu erheben, nichts destoweniger eben dieselben Meinungen annimmt? Er giebt zu, „daß unmöglich ein „vernünftiger Mensch ein solch Schauspiel zum er„stenmale ohne Anstoß und Verdruß ansehen „kann. — — — daß tausend Dinge darinnen „in Musik gesetzet werden, die es nicht seyn sollten.„ Man muß sich billig wundern, daß ein so grosser Verehrer der Oper, als der Herr von Saint-Mard zu seyn scheinet, zugleich mit dem Saint-Evremont Fehler an ihr findet, die nur in der Einbildung bestehen. Der Gesang ist der Mundart, der man sich gemeiniglich bedienet, nicht mehr zuwider als das Sylbenmas und die Reime; und es ist eben so unnatürlich singend als reimend zu

sterben *). Auf einer unserer Bühnen dulten wir Verse, warum wolten wir auf einer andern keine Musik leiden? über alles dieses verträgt man sich bey uns. Ich gehe weiter und getraue mich zu behaupten, daß weder die Verse noch der Gesang die Wahrscheinlichkeit beleidigen. Nur das, was menschlicher Weise unmöglich ist, verstößt dawider. Es

*) Herr Freron sucht alles auf, womit er den Herrn Remond angreifen kann; aber könnte man beynahe nicht sagen: das hieß eine gute Sache ziemlich schlecht vertheidigen, und solte es auch wohl allemal Ueberzeugung seyn, die Freron seinem Gegner vorhält? ich zweifle sehr. Es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen dem unnatürlichen des Sylbenmases und des Reimes in dem Trauerspiel und zwischen dem unnatürlichen des Singens der handelnden Personen in der Oper. Das letztere würde schwer zu vertheidigen seyn; und es frägt sich noch, ob die Oper überhaupt eine solche Vertheidigung verlangen würde. Es ist wahr, sie ist ein prächtiges Ungeheuer, wie sie ein sinnreicher Verfasser nennt, aber sie will nun durchaus als ein glänzendes Ungeheuer gefallen; und sie gefällt auch wahrhaftig der Critik und der Vernunft zum Trotz. Die Harmonie reitzt in der Oper mehr als die Vernunft. In der Tragödie sollen beyde zusammen reitzen; und hierinnen bestehet, wie mich deucht, der wesentliche Vorzug dieses Schauspiels vor jenen. Es ist aber eine ganz andere Harmonie, die das Trauerspiel erfodert; die Harmonie der Dichtkunst, und daß diese den handelnden Personen nicht unnatürlich kleide, das ist es, was Herr Freron nicht gerade zu behauptet. Daß überhaupt eine abgemessene pathetische Rede oder daß mit einem Wort die Poesie vor das Trauerspiel gehöret, das erfodert das vorzügliche und erhabene Sujet der Tragödie, die sich von der gemeinen Sprache absondern muß, und die, wenn wir so kühn reden dürfen, den Helden des Schauspiels um so viel würdiger kleidet, je näher die Helden den

Es ist möglich, daß ein ganzes Volk reimend oder singend redt. Wenn man uns von unserer Kindheit an eine von diesen Sprachen gewöhnte, so würde sie uns eben so geläufig werden als die Prosa *). Es ist daher leicht, und beleidiget die gesunde Vernunft gar nicht, wenn wir auf dem Theater für wahr annehmen, daß auf diese Weise die Helden,

den Göttern kommen, deren Sprache sie auch folglich reden müssen. Daß aber diese Helden reimend sprechen, erfordert die Natur der französischen und vieler andern Poesien. Das Ohr ist einmal an diese Harmonie gewöhnt; und wenn das auch nicht wäre, so ist doch der Reim mit ein Schmuck der Dichtkunst. Er ist zwar keine wesentliche, sondern eine entsetzlich kleine Schönheit; aber er ist doch nichts destoweniger eine Schönheit. Wir können dem Herrn Freron auf keine bessere Vertheidigung in diesem Stück verweisen, als auf den Discours des Herrn von Voltaire sur la Tragedie, die sich vor seinem Trauerspiel Brutus findet. Es frägt sich: wenn die Sprache der Dichtkunst für die Helden des Trauerspiels gehört, wie ausser allem Streit ist, ob es eben diesen Helden unnatürlich läst, wenn sie diese Sprache in einem Zweykampf oder in der Minute des Todes reden. Ich muß gestehen, daß ich hier nichts als die einfache Natur antreffe. Noch mehr: Herr Freron widerspricht sich selbst in einer andern Stelle, wo er behauptet, daß es einem Volk zur Natur werden könne, in Versen zu reden, und wir wollen davon an dem gehörigen Orte etwas erinnern. Wenn er folglich bey einem ganzen Volke in einer solchen poetischen Sprache Natur antrift, warum wird er sie denn den Helden des Trauerspiels nicht zugestehen? H.

*) Unter reimend wird Herr Freron gewiß nicht das wahre poetische verstehen und folglich nicht behaupten wollen, daß ein Volk in der poetischen Sprache weg reden könne, wenn es von Jugend auf darzu gewöhnt wäre. Wenn anders der

die man daselbst erscheinen läst, mit einander sprechen. Eben so gerne wolte ich behaupten, daß die Bärte und langen Röcke der Türken der Vernunft zuwider wären.

Das was den Herrn **Remond** am meisten beleidiget, ist die Anspinnung des Knotens; „weil sie „gemeiniglich in dem Recitativ angebracht wird, „und es unnatürlich ist, daß man uns, ungeachtet „unserer natürlichen Begierde, das Ende einer Er„zählung zu vernehmen, durch einen Gesang der „uns ungedultig macht, darnach verlangen läst.„ Und in der That ist dieses die Schwierigkeit bey den Opern.

Ausspruch des Ovids von der Eingebung und Begeisterung der Dichter wahr ist:

> Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.
> Impetus hic sacrae semina mentis habet.

Und wenn wir dem trauen dürfen, was wir täglich durch die Erfahrung wissen: so sind allemal nur einige wenige Genies unter einer jeden Nation zur Dichtkunst fähig. Wenn das nicht wäre, so würde man nicht zu allen Zeiten der Meinung gewesen seyn, daß die Dichter geboren werden. Es ist aber höchst unwahrscheinlich, daß ein ganzes Volk mit einmal diese poetische Begeisterung von der Natur erhalten habe, und noch weit unwahrscheinlicher ist es, daß eine ganze Nation in einer solchen poetischen Sprache mit einander reden sollte. Versteht er aber die Fertigkeit unsers poetischen Ungeziefers darunter, die wir Deutsche schimpfsweise Pritschenmeister nennen; so hat er nicht ganz Unrecht. Aber, dennoch glaub ich immer, daß zu einer solchen handfesten Fertigkeit, alles in Reimen zu reden, ein fieberhafter Paroxismus erfodert werde. Wenigstens wissen wir es, von einem ehemaligen Prediger im Brandenburgischen, daß man nur in einem hitzigen Fieber zu dergleichen Geschicklichkeit gelangen kann. H.

Opern. Allein sollte man wohl durch Hülfe der Kunst diese Erzählungen nicht kurz, angenehm und interessant machen können? So sind die Anspinnungen in der **Armide** beschaffen, von denen uns der Verfasser das Feuer und die Handlung empfinden läst. Er erhebet das schöne Selbstgespräch noch mehr, in welchem sich diese Liebhaberin mit einem Dolch in der Hand dem **Reinald** nähert, ihm einen Streich versetzen will, allein nicht so viel Herz dazu hat. „Wenn ich ihnen sage, daß der nur gemeldete Auftritt an und für sich betrachtet, etwas „unvergleichliches ist, und alles dasjenige in sich enthält „was Stoff zu einem nachdrücklichen und rührenden Gesang geben kann; **so möchte ich wohl „sehen, ob sie, oder wer es auch sey, mir etwas dagegen einwenden könnten.** Sagen „sie vielleicht aber, daß er sich für eine Declamation „besser schicken würde, so trage ich keine Scheu, „sie zu versichern, daß es unmöglich ist, so, **wie „ich es mir vor aller Welt zu behaupten unterstehe.** Man stelle sich einmal vor, als wenn „die **Journet** *) und die **le Couvreur** wieder aufleb-

 „ten.

*) „Francisca Journet, geboren zu Lion, und anfänglich Sängerin bey der Oper daselbst, kam zum Anfange dieses Jahrhunderts nach Paris, wo sie so fort bey der Königlichen Academie der Music aufgenommen ward und die erste „Rollen mit allgemeiner Bewunderung machte. Sie hatte „eine schöne Stimme, ein edles Ansehen, vortreffliche Action „und etwas so einnehmend rührendes in ihrer Gesichtsbildung, daß sie in den zärtlichen Rollen den Zuschauern die „Thränen

„ten. Man lasse alsdenn die eine, stolz auf ihre „Geschicklichkeit, diesen schönen Auftritt mit aller „der Feinigkeit und Einsicht, die sie auf der Büh„ne zeigte, hersagen; hingegen lasse man die an„dere ihre schönen Augen und Arme beleben, und „in ihren Gesange sowol als in ihrer Action das „Feuer, den Anstand und die Würde mischen, die „uns mit so vielen Vergnügen an sie erinnert, so „weis ich gewis, daß uns der Gesang der Journet „ganz anders, als die Declamation der le Couv„reur rühren wird, hätte sie auch alle diejenige Ge„schicklichkeit angewendet, wodurch sie sich sonsten „so viel Lob von ihnen erworben hat.„ Die Ursache ist, weil nicht nur diese Scene lyrisch und für die Musik gemacht ist, sondern weil auch die Verse darinnen nicht so viel Feuer haben, als daß sich eine le **Couvreur** oder **Dumesnil** *) in ihrer Grösse zeigen könnten. Die Musik belebt sie, und ersetzt das, was in Ansehung des Ausdrucks fehlt.

Der Herr von Saint=**Mard** adelt die Oper, wenn er sie von den Griechen abstammen läst. Er giebt sie für die Erfinder derselben aus. „Glauben „sie nicht etwa das ich scherze: nein, ich glau„be es und habe in der That auch Ursache dazu; „denn

„Thränen aus den Augen lockte. Sie hat bis zum Jahr 1720 „gespielet und hernach das Theater mit beybehaltener Pension „verlassen. Sie starb 1722 zu Paris. S. Marpurgs musik. „Beytr. den 2ten B. S. 422. H.

*) Diese Actrice hat im Jahr 1737 den 8ten October die Bühne zu Paris am ersten betreten. Tragische Rollen soll sie vollkommen wohl spielen. H.

„denn mit einem Wort, sie hatten Maschienen und „Verzierungen, die vielleicht noch schöner als unsre „waren. In der Oper reden wir nicht anders, als „singend, so wie sie in ihren Trauerspielen „auch thaten; — — — Die Chöre waren „voller Maschinen und dazu ausgesuchter und „abgemessener Tänze, fast so wie wir sie in unsern „Opern haben. Vielleicht hatten sie weniger In„strumente; allein, sie hatten doch welche, da sie „allerhand Art Flöten, Violinen und Leyern, „die bald mit mehr bald mit weniger Saiten bezo„gen waren, im Gebrauch hatten.„ Beweiset dieses alles, daß die Griechen ihre Tragödien gesungen haben *)? Tiberius Grachus ließ sich den Ton

*) Herr Freron unterscheidet hier die Declamation der Alten von dem, was wir eigentlich singen nennen, nicht deutlich genug. Die Declamation war ordentlich nach dem Tact eingerichtet, der nach Masgebung der Affecte bald langsam, bald geschwind wurde; ein anderer hielt den Actenr mit einer Flöte im Ton, und noch ein anderer begleitete diese Art Gesang mit einem schwachen Baßinstrumente. Die ganze Declamation war nach gewissen Zeichen, oder nach unserer Art zu reden, in Noten gesetzt; wovon aber zum Unglück kein eintziges Stück bis auf uns gekommen ist. Keine Coloraturen, Läufer, noch sonst andere Zierathen des Gesanges fanden darinnen statt, sondern es wurde blos auf die natürliche Aussprache der Wörter, auf das Steigen und Fallen der Stimme hauptsächlich gesehen. Es kann auch seyn, daß hierzu kleinere Intervalle gebraucht worden, als wir in unserer jetzigen Musik haben. Aristoteles wirft den Schauspielern seiner Zeit vor, daß sie zuweilen am unrechten Ort getrillert haben; eine Sache, die sich gewiß im blosen Reden nicht thun läst, und eben derselbe sagt; daß die Monologen von einem

von einem Flötenisten angeben, wenn er eine Rede hielt; folgt aber hieraus, daß dieser Redner seine Reden hergesungen hat? allein, wo hat Herr **Remond** die Nachricht her, daß die Griechen ihre Stücke hergesungen haben? Ich will ihm die besondere Gedanke des Abt **du Bos** nicht entgegen setzen, der in seiner **Vergleichung der Mahlerey mit der Musik** (Paralelle de la Peinture et de la Musique) versichert, daß die Griechen in den Chören ihrer Tragödien nicht gesungen sondern declamiret haben, und **daß ihr Tanz mit unsern Stellungen und Geberden eine Aehnlichkeit gehabt hat.** Ich will mich lieber an die durchgängig angenommene Meinung halten, nach welcher

nem eigentlichen Tonkünstler in Noten gesetzt worden. Ist dieses also nicht mehr eine Art des Gesanges als ein bloses Reden gewesen? Von den Chören des Trauerspiels bey den Alten ist schon ausgemacht, daß sie gesungen worden. Alles dieses nun beweiset ja mehr als zu deutlich, daß die Tragödien der Alten mit einer gewissen Art von Gesang aufgeführet worden. Ein gewisser Herr von *Arc* drückt sich in einer kleiner Schrift, die er *Mes Loisirs* nennet, folgendergestalt hierüber aus: „La Declamation est une musique vocale, comme „la musique vocale est une declamation. Chacune a son „harmonie, toutes deux naissent des passions et servent à „les peindre. Les Anciens regardoient si bien la declamation comme une musique vocale, que leurs Orateurs „avoient des joueurs de flute pour leur donner et soutenir „le ton ainsi que le mouvement. Les voix des Acteurs en „scene devoient s'accorder entre elles, et non pas être à „l'unisson; Car l'unisson rend les scênes monotones. d. i. Die Declamation ist eine Vocalmusik, so wie die Vocalmusik eine Declamation ist. Eine jede von beyden hat ihre Harmonie,

cher die Griechen nur in den Chören, die die Zwischenacte ihrer Stücke ausmachten, gesungen haben sollen. Saint-Evremont ist dieser Meinung gewesen. „Die Griechen sagt er, machten Tragö-„dien, in denen sie etwas sungen; die Italiäner „und Franzosen machen schlechte Trauerspiele, in „denen alles hergesungen wird. Uebrigens weis ein jeder, daß die Oper zu erst in Italien aufgekommen ist und daß wir sie von den Venetianern bekommen haben. Was die Maschinen betrift, die nach dem Verfasser in den Chören der Griechen häufig anzutreffen, so weis ein jeder, der nur einigermassen in dem Alterthum bewandert ist, daß die Maschienen sehr selten auf die Bühne gebracht wurden, und nur

nie, beyde entstehen von den Leidenschaften, und dienen auch wieder dazu, dieselben zu schildern. Die Alten hielten die Declamation so sehr für eine Vocalmusik, daß ihre Redner Flötenisten hatten, die ihnen den Ton angeben, sie in demselben und in dem Zeitmas erhalten musten. Die Stimmen der Acteurs musten auf der Bühne zusammen stimmen, aber nicht im Einklang; denn dieser macht die Scenen eintönig (monotones). Herr Remond hat daher allerdings Recht gehabt, zu sagen, daß unsere Opern in diesem Stück eine grosse Aehnlichkeit mit den Tragödien der Griechen haben.

Vergleichet man aber die Musik der Italiäner mit der Musik der Franzosen, so kann man nicht läugnen, daß das italiänische Recitativ mit der Declamation der Alten weit mehr übereinkömmt, als das Recitativ der Franzosen. Jenes ist fast keine Musik zu nennen; es siehet blos auf die Aussprache der Wörter, auf die Accente, und Einschnitte der Rede, auf das Steigen und Fallen der Stimme, den Empfindungen gemäß zu sprechen, und wird fast nicht einmal nach

alsdenn, wenn es höchst nöthig war, eine Gottheit erscheinen zu lassen. Und doch machten sich die Poeten lächerlich, wenn sie hierzu ihre Zuflucht nahmen. Als ein Liebhaber der Maschinen hat sich Herr Remond, um seinen Geschmack ein Ansehen zu verschaffen, leicht verführen lassen zu glauben, daß die Griechen eben so begierig, als er, darnach gewesen sind. Wenn er davon spricht, so wird er von einer edlen Begeisterung hingerissen. „Rech„nen sie dieses für nichts, wenn man ohne Gefahr „das Meer durchschiffen, die vier Theile der Welt „in einem Augenblicke und ohne Beschwerde durch„reisen, und aus einem prächtigen Pallaste in ein „angenehm und bezauberndes Gebüsch versetzt wer-

„den

dem Tact gesungen. Dieses beobachtet beständig den Tact mit vermischten Ariosen, mit abwechselnden Zeitmas und mit einer beständigen Begleitung des Basses. Der Herr von Voltaire sagt hiervon: „Das Recitativ der Italiäner ist „nichts anders, als eben die Melopee der Alten, das ist, die „Declamation, die auf Noten gesetzt und durch musikalische „Instrumente unterstützet wurde. Die Chöre kommen den „Chören der Alten um so viel näher, weil sie durch eine Art „Musik ausgedruckt werden, die ganz verschieden von dem „Recitativ ist, so wie die Strophe, Satz und Gegensatz bey „den Griechen ganz anders als die Melopee der Scenen ge„sungen wurde.„ An einem andern Ort sagt er hernach: „Unsere französische Opern müssen uns noch weit nachtheiliger „seyn. Unsere Melopee ist noch mehr als die ihrige (italiä„sche) von der natürlichen Declamation entfernet; sie ist noch „matter, sie erlaubet nicht, daß die Scenen ihre gehörige „Grösse bekommen, und verlangt kurze und in kleinen abge„brochenen Lehrsätzen bestehende Gespräche, von denen ein „jedes eine Art von einem Liede hervorbringt.„ H.

„den kann? Wie viel schönes hat man nicht „dadurch in einem Augenblicke erlanget? „Was für Reichthümer!„ der Verfasser ist in Wahrheit glücklich, daß er alles dieses für schön hält. Der dritte Theil von den Zuschauern aber ist zum Unglück unempfindlich darbey. Eine rührende Scene, die gut vorgestellt wird, macht ihnen mehr Vergnügen, als alle diese prächtigen Thorheiten, die in der Seele keinen Eindruck von Zärtlichkeit und Empfindung machen und zu nichts weiter dienen, als den Verstand an der Aufmerksamkeit zu verhindern, die das Stück erfodert *). Nach dem Herr Remond hätte die Oper dieß Wunderbare

*) Auch hier scheint mir Herr Freron ein wenig über die Schnur zu hauen. Durch die Maschinen und Veränderungen der Bühne sucht man nicht blos das Gesicht zu vergnügen, sondern auch die Aufmerksamkeit des Zuhöhrers zu unterhalten, damit er durch eine lange Musik des Vergnügens, so sie ihm verleihen soll, nicht überdrüßig werde. Wenn sie geschickt und nicht ohne Noth angebracht werden, so sind sie in der Oper mehr als in geredeten Trauerspielen zu dulten, weil die Musik das Herz so stark beschäftiget, daß die Einbildungskraft sich ehe täuschen läßt, und der Verstand nicht Zeit hat daran zu denken, daß dergleichen Dinge nach unsern aufgeklärten Begriffen nichts sind. Indessen haben sich die neuern Operndichter meistens der Maschinen begeben. Obgleich die Alten selten Maschinen in ihren Tragödien anbrachten, so ist doch solches geschehen. Läßt z. B. nicht Euripides die Iphigenia durch göttliche Hülfe der Diane vom Opfer befreyen. Es scheint aber, als wenn der Herr Freron unter die Zahl der hohen Geister gehöre, die nach den Worten eines berühmten Verfassers beständig auf ihrer Huth sind, daß sie von

bare von dem epischen Gedichte entlehnet. Man könnte aber sagen, daß unsere hergesagten Tragödien es für ihr Theil der Oper entzogen haben. Donner, Throne, Gräber, Gespenster und alles das gehört für das Theater im königlichen Pallast *) und nicht für die Bühne in der Vorstadt Saint-Germain **). Corneille und Racine haben diese elende Zuflucht einer unfruchtbaren Erfindung nicht gekannt.

Hätten sie, mein Herr, unter den Vollkommenheiten, die der Verfasser der Oper beyleget, auch diese zu finden geglaubt, daß man nämlich bey ihr diese leeren Stellen, diese Unterbrechungen nicht antrift, die bey unsern hergesagten Tragödien zu finden, in denen die Acte abgeschnitten und durch einen Zwischenraum von sechs bis sieben Minuten, in welchen man Violinstücke spielet, von einander abgesondert werden; statt daß in der Oper die Handlung in eins fort gehet. Daher er schliest, daß die Handlung darinnen weit wahrscheinlicher und der Handlung in unsern andern Stücken weit vorzuziehen ist: „Hierüber ergötze ich mich, sagt er, in Wahrheit „recht sehr, weil ich das Sonderbare liebe; so „wie es auch in der That recht possirlich ist, daß man „in einer Art Poesie, die man für unförmlich hält, ei-

„ne

von den Affecten und den niedern Kräften des Gemüths nicht hintergangen werden, mit denen aber auch solche Künste, als wie die Poesie und Musik, nichts wollen zu schaffen haben. H.

*) Wo der Opernsaal ist.

**) Wo das Comödienhaus stehet.

„ne Vollkommenheit antrift, die den zwo Arten unse„rer Poesie fehlt, welche sonst wirklich die meiste Ord„nung und Wahrscheinlichkeit besitzen.„ Ich bin recht unglücklich, daß ich fast beständig gegenseitiger Meinung mit dem Herrn Remond bin. Diese Zwischenräume, diese Ruhestellen, die seiner Meinung nach, ganz und gar der Wahrscheinlichkeit zuwider sind, halte ich für eine Vollkommenheit, ja selbst für eine Nothwendigkeit in unsern Lust- und Trauerspielen. Wenn eine Schlacht zu liefern ist, wie sich denn dieses in unsern dramatischen Gedichten bisweilen zuträget, ist alsdenn nicht eine gewisse Zeit nöthig, in der sich die Feinde mit einander schlagen können? Es ist wahr, daß sechs bis sieben Minuten hierzu nicht hinreichen, allein diese kurze Zeit ist doch besser, als gar keine. Eben so anstössig würde es seyn, wenn keine Zwischenzeit vorhanden wäre, wie Andromaque mit den Worten:

Allons sur son tombeau consulter mon Epoux.

Komm mit zu Hectors Grab, dort seinen Spruch zu hören.

einen Act beschließt, oder wenn Oreste in der unvergleichlichen Tragödie Electre von dem Herrn von Crebillon den dritten Act beschliest und sagt, er wolle auf dem Grab seines Vaters schwören, den Egeste seinen Mörder aufzuopfern. Diese leeren Stellen sind also bisweilen nicht zu vermeiden. Es ist aber der Dichter ihre Sorge, dahin zu sehen, daß sich ihre Acte allezeit geschickt endigen und anzeigen, daß ausser der Scene etwas vorgehen soll, wovon man in dem folgenden Act Rechenschaft geben wird. So wird die

Aufmerk-

Aufmerksamkeit auf eine angenehme Weise unterhalter. Nächst diesem ist dieser theatralische Gebrauch auch der Natur gemäs. Gemeiniglich werden grosse Begebenheiten nicht mit der Geschwindigkeit, die dem Verfasser so sehr gefällt, veranstaltet und ausgeführet. Mithin würde dieses an der Oper mehr ein Fehler als eine Vollkommenheit seyn, wenn sie dieser Zwischenzeiten beraubt seyn sollte. Allein, Herr Remond, den ich über das, was ich behaupte erstaunen sehe, mag sagen was er will, so hat dieses Schauspiel Zwischenräume, die weit länger sind, als die in der französischen Comödie; denn erstlich werden sie daselbst durch das Ende der Chöre und Tänze, und durch das Weggehen der Acteurs von der Scene deutlich angezeiget; zum andern, sind die Divertissements selbst nicht beträchtliche Zwischenräume? sie hängen fast niemals mit der Handlung zusammen *) und werden nur wie eine angenehme Zuthat mit angebracht. Wenn aber Herr Remond durchaus haben will, daß eine Oper in eins fortgespielet werden soll, wenn er mit Entzückung diesen sogenannten Zusammenhang der Vorstellung siehet, so wird man ihm mit wenig Kosten eben das Vergnügen auf unserer tragischen Scene machen können. Man darf nur die Lichter in die Coulissen setzen und sie hinter der Bühne, wie in der Oper, abputzen lassen.

Dieß

*) Sie sollen aber von rechtswegen mit der Handlung zusammenhängen und einen wesentlichen Theil des Ganzen ausmachen. H.

Dieß aber ist eine seltsame Meinung, die sie gewiß in Verwunderung setzen wird, nämlich: daß eine lyrische Tragödie hundertmal schwerer zu machen sey, als eine Tragödie im eigentlichen Verstand. Wenn man von unsern heutigen musikalischen Tragödien, von denen fast keine hergelesen werden kann, und von dem Beyspiel berühmter Verfasser urtheilen soll, die eben so viel Ruhm auf der tragischen Bühne, als Schande auf der lyrischen eingelegt haben, so möchte man bey nahe glauben, daß es schwer und vielleicht unmöglich sey, ein gut Stück in der Art zu machen. Allein, nach der guten Aufnahme verschiedener Opern zu urtheilen, so kann man vernünftig schlüssen, daß es weit leichter ist, in dieser Art Poesie als je in einer andern etwas gutes zu machen; weil man Opern gesehen hat, die ihrer schlechten Verse, ungestalten Scenen, Ergötzungen, die man bey dem Haaren herbey gezogen, abgeschmackten Knoten und noch abgeschmackteren Entwickelungen derselben ungeachtet, ganz Paris an sich gezogen haben *), dem Componist, dem Ballet- und Theatermeister sey es gedankt.

Allein,

*) Diese Umstände sind nicht hinreichend, einen Beweis auszumachen, daß eine Oper nicht so schwer, als eine hergeredete Tragödie, zu machen sey. Da sich hier Poesie, Musik, Mahlerey und Tanzkunst vereiniget, und zusammen nur ein schönes Werk vollführen sollen, so kann eine Oper, die schöne Musik, schöne Tänze und Decorationes hat, leicht dem Publico gefallen, obgleich die Verse darinnen schlecht sind. Ich glaube aber auch gewiß, daß eine solche Oper noch mehr gefallen würde, wenn auch die Poesie darinnen schön wäre.

Allein, wir wollen einmal die Gründe betrachten, mit denen der Herr von St. Mard seine Meynung behauptet. „Die Leidenschaften in aller ihrer Stärke „vorzustellen, ist nöthig, daß sie alle den **Platz** ha„ben, der darzu erfordert wird. In der Oper aber „haben sie diesen Platz nicht. — — — Man hat „ihr nicht einmal die Hälfte des Platzes, den sie be„darf, verstattet, und sie ist, so zu sagen, nur die „Quintessenz der Tragödie. — — Die Oper hat „zwar fünf Acte; allein, weil sie dazu bestimmt sind, „daß sie **durch die Musik verlängert werden** und „mithin nothwendig kurz seyn müssen, so sehen sie „leicht, wieviel Kunst und Geschicklichkeit darzu er„fordert wird, alles dieses in dem kleinen Bezirke, in „dem man eingeschlossen ist, zu bewerkstelligen?„ Selbst nach dem Geständniß des Verfassers können die Leidenschaften in der Oper in ihrem ganzen Umfang nicht geschildert werden, weil die Acte **durch die Musik verlängert werden** sollen. Es giebt würklich Töne, die Bewegungen der Seele auszudrücken, und dieß sind die Töne, welche in einer Oper die Stelle sowol der ganzen Kunst, die man an dem

Racine

wäre. Inzwischen scheint mir Herr Freron selbst den stärksten Bewegungsgrund anzuführen, der einen auf die Gedanken bringen könnte zu glauben, daß eine Oper schwerer zu machen sey als eine Tragödie im eigentlichen Verstand, wenn er sagt: „wenn man von dem Beyspiel berühmter Verfasser „urtheilen soll, die eben so viel Ruhm auf der tragischen Büh„ne, als Schande auf der lyrischen eingeleget haben, so „möchte man bey nahe glauben, daß es schwer und vielleicht „unmöglich sey, ein gut Stück in der Art zu machen.„ H.

Racine bewundert, als auch derjenigen Verknüpfung vertritt, die die Stärke und das Pathetische hervorbringt. Der Musikus thut daher in der Oper die Hälfte der Sache, die der tragische Dichter in der französischen Comödie ganz allein bewerkstelligen muß. Eine jede Oper muß also im Lesen unausgeführt scheinen *). Daher frage ich, ob es hundertmal schwerer ist, ein unvollkommenes als vollkommenes Werk zu verfertigen, in welchem die Leidenschaften angesponnen und bis auf einen gewissen Grad getrieben werden, der, das Herz zu rühren, erfordert wird. Wenn man diesen Grad nicht erreichet, so fehlet man seines Zweckes, eben so sehr, als wenn man ihn überschreitet. Ein tragischer Dichter hat sich daher keiner weitern Hülfe von jemanden zu getrösten, diesen glücklichen Punct zu erreichen **).

Der

*) Sie wird auch nicht zum Lesen, sondern zum Singen gemacht; man kann daher nicht mit kaltem Blute von einer Oper urtheilen, sondern man muß die ganze Vorstellung derselben sehen, hören und fühlen. H.

**) Auch dieses beweiset in diesem Stück noch nichts. Denn so wie ein tragischer Dichter einen gewissen Grad erreichen muß, ein Stück vollkommen zu machen, eben so muß ein Operndichter nicht nur die Pflichten des tragischen Dichters, sondern auch noch die Pflichten des musikalischen Dichters erfüllen. Der tragische Dichter arbeitet sein Stück vollkommen aus. Der Operndichter entwirft gleichsam nur die Grundzüge seines Gemähldes. Jener hat Freyheit, dieser ist gezwungen. Welches von beyden aber schwerer sey, überlasse ich den Dichtern zu bestimmen. H.

Der Herr Remond hat noch ein ander Mittel, seine Meinung zu behaupten, wenn er sagt, daß ohngefehr zwölf bis funfzehen hundert Worte in der Oper anzutreffen wären, die man beständig hin und her drehen müste. Er vergrössert das Wörterbuch der Oper ganz erstaunlich. Ich habe sonst noch allezeit sagen gehört, daß solches höchstens aus sechs hundert Worten bestände. Dem sey nun wie ihm wolle, so ist diese Rechnung vielleicht schuld, daß der Verfasser die Schwierigkeit, eine gute Oper zu machen, so sehr vergrössert hat. Man muß würklich ein starker Algebraikus seyn und die Versetzungskunst in einem hohen Grade verstehen, wenn man alle Opern mit so wenig Worten machen soll. Der Herr von Saint-Mard eifert hierüber vergeblich und er wird nie jemanden bereden, daß Opern zu machen mehr Ehre bringt, als würkliche Tragödien. Schon lange hat das Publicum entschieden, daß Opern, selbst die von Quinault, solche Gedichte sind, die nur einen Tag leben, die man nicht nach einander weglesen kann und nur darzu gemacht sind, daß sie mit einer gewissen Zurüstung gesungen, nicht aber auswendig behalten werden sollen, wenn man einige schöne Scenen hiervon ausnimmt, die hie und da zerstreuet sind.

Der Beweis, den der Verfasser von der vermeinten Seltenheit guter Worte hernimt, ist leicht über den haufen zu werfen. „Was die Verse der „Oper betrift, sagt er, so weis man, wie viel wi„zige Köpfe schon versuchet haben, welche zu machen; „wer ist aber hierinnen wohl nach dem Quinault „glücklich

„glücklich gewesen?„ Der unbarmherzige Kunstrichter versagt also wohl den Herren Roi, de la Motte, Danchet, de Fontenelle, Fuselier, la Bruere den Titel lyrischer Dichter, Leute, die nach dem einmüthigen Geständniß der Kenner sich in dieser Art Gedichte mit Recht einen Namen erworben haben. Hat selbst der Abt Pellegrin mit seiner Tragödie Jephte *) nicht Beyfall erhalten? Tancrede **), Omphale ***), Iphigenie †), die so vielmal gefallen, werden von dem Herrn Remond mit in die Acht erkläret, so gut als Callirhoe ††), ein sehr gut Stück, das fürnämlich wegen seines pathetischen Ausganges, wegen der Neuigkeit seiner Stellungen, und wegen der ungewöhnlichen Geschicklichkeit, die Vertrauten beyderley Geschlechtes wegzulassen, merkwürdig ist.

Der Herr von St. Mard ist von einer ganz übertriebenen Strenge, in Absicht der Einrichtung einer Oper. Wenn nur das Feuer, sagt er, in dem andern und dritten Act anfängt und bis ans Ende des Trauerspiels wächset, so verlangt man nichts weiter.

*) *Jephté* geistliche Tragödie von Monteclair componirt.

**) *Tancrede* Tragödie von Danchet und die Musik von Campra.

***) *Omphale* Tragödie von de la Motte, componirt von Des touches.

†) *Iphigenie* Tragödie von Duche und Danchet und die Musik von Desmarets und Campra.

††) *Callirhöe* Tragödie von Roy, und die Musik von Des touches. H.

In der Oper hingegen, fährt er fort, muß alles sogar der Anfang der Erzählung feurig seyn. Das was hier der Verfasser für eine Vollkommenheit hält, würde ich für einen Fehler halten. Ein Stück, das gleich so feurig und lebhaft anfängt, müste nothwendig am Ende frostig werden.

Der Herr Remond spart als ein eifriger Verehrer vom Quinault alle seine Bewunderung für die Opern Armide und Atys. Man kann sie nicht genug loben, ich gestehe es. Allein, man betrachte die Zärtlichkeit der Alceste, die mit ihrem Tod das Leben ihres Gemahls erkauft, die Grosmuth des Alcides in der Entwickelung der Fabel, das Bild der sterbenden Alceste, dieß Bild, das durch die Künste den Augen des wiederauflebenden Admetes gezeigt wird, sind dieß nicht alles Meisterstücke? Frägt man indessen „den Lycurg der Oper, so schimmert Phaeton nur; „Alcest ist traurig, Perseus niedrig, Proserpine „langweilig und Isis lächerlich„ Dieß ist ein donnerndes Urtheil ohne alle Ursach, die man doch von dem Richter bey Abfassung derselben mit Recht fodern kann. Zu wünschen wäre es gewesen, daß der Verfasser den schönen Stellen in den Opern, die er verdammt, eben die Gerechtigkeit hätte wiederfahren lassen, die er der schönen Scene der Oriane mit dem Arkalaus in der Oper Amadis erzeiget. Man könnte auch für dasselbe Gedicht, von dem er weiter nichts sagt, die Stelle:

Meurs — — Que mes ſens ſont interdits!
O Ciel! Que vois je? Eſt ce Amadis?
Stirb. — — wie betäubt sind meine Sinnen!
Himmel! Ach, was sehe ich? Ists Amadis?

und

und die Theatererfindung mit dem Grab und dem Schatten des Ardans Canile wieder zurück fodern. Der Herr Remond, der den Roland sehr liebet, berührt die Vorwürfe ganz leicht, die man dieser Oper hauptsächlich deswegen gemacht hat, weil Angelique darinnen nicht mit gehörigen Anstand erscheinet, weil Medor zu niedrig geschildert und der fünfte Act ganz überflüßig ist, ein Stück, das hernach noch darzu gemacht worden, so wie der vierte Act in der Armide, eine Tragödie, die hier ohne Einschrenkung heraus gestrichen wird.

Bey Gelegenheit der Fehler, die der Verfasser an den Quinault tadelt, findet man einen lustigen Einfall, gute Opern zu bekommen. Der Herr von St. Mard wünscht, daß der Dichter und Tonkünstler eine Person ausmachen möchten. Allein er verlangt Stücke von vornehmen Händen gesetzt. Er verlangt, daß unsere jungen Herren, die die Musik so gut verstehen, zugleich Quinaults seyn und ihre schönen Verse selbst unter Noten setzen sollen. Eine gemeinere Muse versteigt sich nicht so weit. Wenn sie reimt, so singt sie nicht. Dem Campra, dem des Touches, und Mouret fehlten adliche Titel.

Der Herr Remond urtheilet sehr richtig von der Melodie so wol in der Musik, die durch ein Cahos von Symphonien heut zu Tage erstickt wird, als auch von der total Finsterniß der Empfindung. Wie viel Gegner und vielleicht Feinde wird er sich nicht auf den Hals ziehen, denn er beweiset das was er behauptet, und man wird gehaßt, sobald man wieder das herrschende Vorurtheil Recht hat. „Man frägt anitzt

„nichts mehr nach den reitzenden Melodien, die so „kräftig auf unsere Seele wirkten, die sie in Verwir„rung setzten, und sie bisweilen aller ihrer Kräfte auf „eine Zeitlang beraubten. Die Ehre dieser beson„dern Wirkungen kömmt heut zu Tage den Dissonan„zen zu, und unser abgenutzter Geschmack will jetzt „nichts als Fugen, Bindungen, Contrapuncte und „eine ungeheure Menge Accorde haben, deren man „so satt ist, daß die unnatürlichsten, die angenehm„sten geworden sind.„ Der Verfasser erklärt in einer langen Note seinen Text und gehet bis auf die Quellen dieser Unordnung zurück. Er zeiget, daß die Eitelkeit ihre Rechnung gar nicht dabey findet, das Schöne zu lieben, weil es simpel und natürlich ist, sondern daß sie sich vielmehr auf die Seite des Schweren, des Sonderbaren und Ausserordentlichen wendet, weil man gern die Ehre haben will, für gelehrt gehalten zu werden. „Ich finde noch etwas anstößiges: denn „ich bin gar ekel. Die Eigenschaften unserer fran„zösischen Symphonien besteht darinnen, daß sie „schildern und nachahmen. Es ist auch recht gut „ausgesonnen, daß sich die Tanzkunst bey gewissen „Gelegenheiten mit der Musik vereiniget, damit sie „durch eine gemeinschaftliche Schilderung die Nach„ahmung um so viel gefälliger und vollkommener be„werkstelligen möge.„ Allein die Tanzkunst kann nach dem Verfasser nicht alles schildern.

Man spiele z. B. ein Stück, worinnen der Wind geschildert werden soll, so wird man von der Musik schon zufrieden seyn können. Gesetzt aber, es wolte ein Tänzer dieser geschwinden Bewegung der Musik

folgen, so würde man sehen, daß er weit zurücke bleiben müste; denn die Violinen würden zwölf halbe Viertheile spielen, ehe er einen Schritt gethan hätte. Der Herr Remond will also haben, daß die Zahl der Schritte der Zahl der Noten gleich seyn soll. Mit gleichen Recht aber könnte er verlangen, daß ein Redner eben so viel Geberden machen solte, als er Worte ausspricht. Ein einziger Schritt, eine einzige Stellung drücken verschiedene Töne aus. Der Verfasser beklagt sich mit mehrerm Recht darüber, daß man heut zu Tage den Tanz zu weite Gränzen setzet und daß diese Kunst, die ehedessen nur einen Theil der Vorstellung mit machte, jetzt, so zu sagen, der vornehmste derselben geworden ist.

Unsere Instrumentalmusik hat das Glück nicht, dem Kunstrichter zu gefallen. Er zweifelt, ob sie jemals die Wunderwerke hervorbringen wird, die man der Musik der Alten zuschreibet. Der Herr von St. Mard hätte seine Abhandlung mit Beyspielen von diesen seltsamen Wirkungen der Musik auszieren können. Ich will nur dieses anführen. Die phrygische Musik *) reitzte zur Liebe. Als Pythagoras, erzählt Quintilian, einen jungen Menschen sahe, den die phrygische Musik dergestalt gerührt, daß er auf dem Puncte war, einer Frauensperson von Stand Gewalt anzuthun, befahl er so gleich dem Tonkünstler, einen ernsthaften Ton, Spondee genennet, zu nehmen, der denn so fort die Leidenschaft des jungen Menschen besänftigte, und die Keuschheit des Mädchens rettete; ein erstaunliches Beyspiel von dem Vermögen

*) Unser heutiges E moll.

mögen der Musik und von dem Verstande des Weltweisen, ohngeachtet die Vorsicht desselben ziemlich fruchtlos gewesen seyn würde, wenn die phrygische Tonart in dem Herze der Schönen eben eine solche Unordnung angerichtet hätte, als in dem Herze des Liebhabers. Ich glaube nicht, daß man unsere Opern jemals solche Leidenschaften erreichen sehen wird. Es ist wahrscheinlich, daß das wenige Genie unsrer Componisten uns dieser Seltenheit beraubet, wenn nicht etwa gar die Unempfindlichkeit und seltene Bescheidenheit unserer Jugend daran schuld ist.

Die Griechen hielten die Musik nicht nur für einen wesentlichen Theil der Erziehung, sondern auch für eine Sache, die ihres Fleisses und des Schutzes ihrer Gesetze würdig war. Es wird ihnen vielleicht seltsam scheinen, wenn ich ihnen sage, daß sie diese Kunst auf den höchsten Grad der Vollkommenheit bey sich zu seyn glaubten. Daher Timotheus durch ein Urtheil der Lacedämonier verdammt wurde, weil er Neuerungen in die Musik eingeführet hatte und den herrschenden Geschmack verändern wolte. Boetius hat uns dieses Urtheil in der Urschrift aufbehalten *). Darinnen wird gesagt, daß, als Timotheus von Milet zu viel Nachlässigkeit in der Musik und Leyer der Alten gefunden, er die Töne in der einen und die Saiten von der andern vermehret, statt eines vollen und ausdrückenden einen wunderlichen Gesang erfunden hätte, worinnen er das chromatische Geschlecht eingeführet, und daß er deswegen von den Ephoren belanget und genöthiget

*) In seinen fünf Büchern: De musica.

genöthiget worden, seine Leyer wieder in den vorigen Stand zu setzen.

Wenn wir bedenken, daß ehedessen die Sackpfeiffe ganz ausserordentliche Wirkung auf die nordischen Britten machte, so müssen wir etwas von der hohen Meinung nachlassen, die man gemeiniglich von der Musik der Alten heget. Die Schweitzer haben noch auf den heutigen Tag einen Ton, der ihnen, so bald er nur auf ihren Pfeiffen angegeben wird, eine so starke Neigung zu ihrem Vaterland einflößt, daß sie nach Hause lauffen, so bald als sie nur können. Es ist ihren Regimentern verbothen, diesen Ton in Kriegszeiten zu brauchen, weil man weis, daß die Soldaten bey Hörung desselben gleich weglauffen würden.

Ich komme wieder auf den Herrn von Saint Mard. Er gehet mit unsern Singsachen eben so unbarmherzig als mit unsern Violinstücken um. „Wie gezwungen und unnatürlich sind unsre Sing„arien „ Mit unserm Recitativ gehet es nicht besser. „Es ist nicht mehr das gleichförmige, das simple „und das der Declamation der Griechen in ih„ren Tragödien ähnliche Recitativ.„ Der Verfasser hat weiter oben behauptet, daß die Griechen ihre Trauerspiele gesungen haben. Hier sagt er, daß sie dieselben declamiret hätten. Dem sey indessen wie ihm wolle, so ist dieses eine sehr glückliche Entdeckung. So viel Gelehrte, die mit dem grösten Fleiß untersuchet haben, wie die Griechen declamirten, müssen sehr einfältig gewesen seyn, sich so viel Mühe zu geben. Sie durften nur in die Oper gehen. Allein, ich glaube, daß sie sehr beschämt seyn würden, wenn

das, was der Verfasser sagt, wahr seyn solte; denn die Griechen würden ihnen alsdann gewiß nicht mehr so verehrungswürdig scheinen *).

Von dem Recitativ kömmt der Verfasser auf die Worte. „Man glaubt vielleicht, daß man nur Witz „besitzen müsse, wenn man glücklich hierinnen seyn „will. Nichts weniger: denn dieß ist eben das Un„glück. Hier muß man nichts als Empfindung äus„sern.„ Er beschuldiget den Herrn de la Motte und einen berühmten Verfasser unserer Zeit, daß sie zu viel Witz in ihren Opern angebracht haben. Mehr als ein Poet von der lyrischen Bühne weis sich zum Glück vor diesem Fehler zu hüten. Der Herr Remond erhebet mit Recht die Opern Thetis und Pelee des Herrn von Fontenelle. Die drey ersten Acte gefallen ihm besonders. „Wenn ich für mein Theil „die zween vornehmsten Götter des Olymps dem Pelee „meines Gleichen aufopfern sehe, so werde ich „sogleich in Gedanken vier Fuß grösser.

Von den Dichtern läst er sich zu den Acteurs herunter, denen er vorwirft, daß sie entweder nicht genug, zuviel, oder verkehrt agiren. „Man singt „in der Oper, und das bisweilen schlecht genug. Wir „haben keinen Thevenard mehr, und ich halte es der „Klugheit

*) Hier unterscheidet der Herr Freron wieder das, was wir eigentlich singen nennen, nicht gehörig von dem, was wir unter der Declamation der Alten gemeiniglich verstehen. In eine französische Oper gehen, und daselbst von dem Recitativ auf die Declamation der Alten schliessen, mögte freylich wohl beschämen. H.

„Klugheit gemäs, wenn wir uns ein wenig an die „Abwesenheit desselben gewöhnen; denn wir müssen „unsere Mängel nicht verheelen.„ Ist dieses denn aber so gewiß, als der Verfasser sagt? die Oper hat noch fürtreffliche Acteurs und große Actricen aufzuweisen, die mit ihrer Geschicklichkeit fähig sind, die Ehre des Theaters zu erhalten. Gemeiniglich ist man von demjenigen eingenommen, was man nicht gesehen, und was andere nicht gesehen haben. Wenn einer in funfzig Jahren von nun an gerechnet, die guten Acteurs, die er zu seiner Zeit in der Oper gesehen, anführen solte, so wird er von einem Jeliote *), von einer Fel **), von einem Chasse ***), von einer Chevalier †), von einem le Page ††), von einem Poirier †††), mit eben so viel Gerechtigkeit und Verwunderung sprechen, als wie der Herr von Saint Mard anitzt von der Rachois, la Journet, Cochereau und Thevenard *) spricht.

Der verzärtelte Herr Remond verlangt ferner, daß die Opernhelden ein wenig reitzend aussehen.

*) Ein Altist, dessen Action nichts der Schönheit seiner Stimme nachgiebt.

**) Eine geschickte Sängerin, die beydes in italiänischer und französischer Sprache vielen Beyfall erhält.

***) Ein Baritonist, dessen Stimme zwar ein wenig ältert, der aber durch seine einnehmende und reitzende Vorstellung den Kennern noch immer Vergnügen macht.

†) Eine gute Sängerin.

††) Soll ein sehr guter Baritonist seyn.

†††) Ein geschickter Altist. H.

*) Von diesen vier Sängern siehe das erste Stück dieser Schrift.

hen. „Ich für mein Theil sage ihnen, daß ich durch-
„aus hübsche Leute und grosse wohlgebildete
„Acteurs verlange, so wie ich von beyden ein anmu-
„thiges und edles Wesen und in ihren Manieren einen
„gewissen Anstand und ein erhabenes Betragen so-
„dere. — — Fehlet ihnen dieses, so werde ich
„würklich böse, daß man mich in ein Schauspiel
„geführet, wo man es so übel angefangen hat,
„mich zu hintergehen. Der Verfasser sagt sonsten:
„Was die Acteurs und Actricen betrift, so sind diese
„Leute, überhaupt genommen, schlecht genug.„

Der Verfasser tadelt das italiänische Recitativ. Er hält es seiner Länge und Einförmigkeit wegen für häßlich. Und auch hierinnen ist er mit dem St. Evremont einerley Meinung. Allein ein Brief, den er über diese Materie von Rom erhalten hat, macht, daß er, wenige Zeilen hernach, alle das Böse, so er von diesem Recitativ gesagt hat, wiederrufet. Folgendes wird ihm hierinnen gemeldet: „die italiä-
„nische Arie ist nicht so vernünftig eingerichtet, als
„unsere; dagegen ist es ihr Recitativ in gewissen Ver-
„stande weit mehr; denn es ist fast nichts anders, als
„eine Declamation, die nicht unangenehm fällt, wenn
„man daran gewöhnt ist. Man versteht die Worte
„ganz deutlich, weil das Accompagnement nicht in
„eins fortgehet, und nur in einem Bogenstrich beste-
„het, der sich bey jedem Ende einer Redensart hören
„läst, so, daß dieses nicht so wol accompagniren, als
„nur den Recitative folgen heißt.„ Ich habe eben das, was man an dem Herrn Remond schreibt, hören sagen, nämlich: daß die Italiäner eben so gut

und noch besser wie wir die Empfindung ausdrücken, wenn in dem Recitativ welche ist, und daß sie reden, oder auch nur mehr declamiren als singen, wenn gleichgültige Sachen vorkommen, die nur deswegen da sind, die Handlung aus einander zu wickeln, zu verbinden und interessante Scene vorzubereiten. Sie halten sich über unsere frostigen Gespräche auf, die wir in Melodie zu setzen, so gütig sind.

Die Satyre des welschen Recitatives gibt dem Herrn von Saint Mard Gelegenheit, seine Meinung von der italiänischen und französischen Musik in einer Anmerkung zu sagen. Er mißbilliget, daß man unter diesen zwo Arten der Musik einen Unterscheid machet. „Will man nur die italiänische Musik „von der französischen deswegen unterscheiden, weil „sie mit dem, aller Art Musik gemeinschaftlich und „nothwendigen Schönen einen Geschmack annoch „verbindet, der ihrem Lande eigen ist und etwas be„sonders hat, das sich von aller andern Art Musik „unterscheidet. Wenn dieses ist, so nehme ich den „Unterscheid an, und sage kein Wort, weil er ver„nünftig und gegründet ist. Allein, wenn dieses „nicht ist, warum hassen wir uns denn einander? „warum zanken wir uns denn den ganzen „Tag? — — Es kömmt mir fast eben so vor, als „wenn man sich über den Vorzug der Blondinen „über die Brunetten streiten wollte.„ Unser Verfasser leget dem Lulli, dem Campra, dem Charissimi, dem Scarlatti und Corelli grosse Lobeserhebungen bey. Er würde mehr Unpartheylichkeit bewiesen

wiesen haben, wenn er dem Orpheus unserer Zeit *) Gerechtigkeit hätte wiederfahren lassen. Er lobet ihn zwar in einer Stelle seiner Schrift, allein so wenig, daß man wohl siehet, daß er nichts weniger als ein Anhänger der neuern Musik ist. Allein, ist wohl ein glücklicher Vorurtheil für diese Musik und ihren berühmten Verfasser zu finden, als die beständig gute Aufnahme, die dieselbe auf unserer lyrischen Bühne fast mit allen Opern gefunden, die aus der Feder dieses grossen Meisters geflossen sind. Man wirft ihm vor, daß er in dem italiänischen Geschmack schreibet, das heist so viel, man macht ihm ein Verbrechen, daraus, daß er unsere Bewunderung verdienet. Ich gestehe, daß wenn seine Musik blos italiänisch wäre, die Kunstrichter mit ihren Critiken einigen Grund haben können, weil diese Musik, wie man sagt, nur die Ohren, ohne einige Annehmlichkeit reitzet, es sey nun, daß dieser Fehler von der Composition, in der man das Rauhe der Arbeit gewahr wird, entstehet, oder daß er der Ausführung (Execution) zuzuschreiben ist, die nach dem eigenen Geständniß der Italiäner sehr schlecht bey ihnen seyn soll. Ich berufe mich auf den Saint Evremont, der sich selbst hierinnen auf das Ansehen des Louigi stützet, von dem gesagt wird, daß er nicht hätte leiden können, daß seine Landsleute Arien gesungen, nachdem er in Frankreich singen gehöret hätte. Daher machte er sich, wie er wieder zu Hause kam, fast alle Tonkünstler seiner Nation zu Feinden; denn er sagte öffentlich

*) Dieß ist vermuthlich wohl der Herr Rameau.

öffentlich in Rom, so wie er in Paris gethan, daß man eine Musik recht angenehm zu machen, italiänische Arien französischen Kehlen zu singen geben müste. Die Musik des Herrn **Rameau** ist so wenig ganz französich als italiänisch. Er besitzt die Annehmlichkeit und das Sanfte von der einen, ohne die Monotonie derselben; das Genie und die gründliche Wissenschaft von der andern, ohne solches allzusehr zu zeigen. Er ist erhaben, verschieden, zärtlich und wollüstig in seiner Musik. Was braucht es weiter, ihn den ersten Platz in seiner Art zu versichern?

Der Herr **Remond** kömmt wieder auf den Tanz. Er findet dabey vieles zu verbessern. Unsere Tänzer scheinen ihm wie Kartenmänner, die man hin und her ziehet. „Sie werden vielleicht sagen, daß, wenn „mir diese grossen Ballete mißfielen, ich dagegen in „einem Pas de deux alles das finden würde, was ich „verlange. Allein, glauben sie denn im Ernst, daß „ich ein ungezogenes Wesen für Wollust, und unanständige Stellungen für Annehmlichkeiten halten „werde? Wie gros sind sie! Ich bitte sie, **reden sie** „**mir nicht mehr davon**, oder ich räche mich an „ihnen, **und sage ihnen den Ort, wo man der**„**gleichen antrift.**„

Man will in der Oper fast nichts mehr als Ballete. Verfasser und Zuschauer ziehen sie den großen Tragödien vor. Alles ist darinnen angenehm und leicht, drey bis vier kleine Acte, eine kleine Intrigue, zwey bis drey Scenen in jedem Act, wenig Recitativ, viel Arien und Tänze, dieß alles macht das Ballet aus, wovon der Herr **de la Motte** Erfinder gewesen.

sen. Der Herr von Saint Mard führet zum Muster dieser Art Gedichte folgende Ballette an: Europe galante, les Elements, l'Empire de l'Amour, les Fetes Grecques, les Venitiennes. Die Ballete des Arts, des Sens, des Amours, des Dieus, des Amours deguises, können in der kurzen Liste der angenehmen und mit dem Passeport des Kunstrichters versehenen Ballete nicht den geringsten Platz bekommen.

Wahrscheinlicher Weise ist er mit dem, was er von dem Vorzug der Oper vor die andern Schauspiele gesagt hat, nicht zufrieden. Er fängt noch einmal an, uns davon vorzuschwatzen. „Sie rühmen mir „unaufhörlich das Trauer- und Lustspiel. Ich gebe „auch allen den Lobeserhebungen, die sie ihnen beylegen, meinen Beyfall; allein, sagen sie mir nur, „ermüden sie nicht bey allen den lächerlichen Charactern, die man ihnen in der Comödie schildert? Ob „wir gleich in denselben die Veränderung lieben, so „bleiben sie doch stets dieselben; denn man wird ihnen „zu gefallen, gewiß keine neue machen.„ Ey! macht man denn neue Musik, den Herrn Remond in der Oper zu vergnügen? erfindet man welche, so ist sie nicht nach seinem Geschmack, sondern er ziehet ihr die Einförmigkeit der alten Musik vor. Ist übrigens die Musik mehrer Veränderung fähig, als die tragische oder comische Scene? Er fährt folgendergestalt fort: „in Ansehung der Tragödie möchte ich wohl „wissen, worinnen das Wunderbare bestehet, das „sie darinnen anzutreffen vermeinen? Leidenschaften „die bis zur Raserey getrieben, die aber traurig, fin-

„ster

„ster sind, und daher selten mit den unsrigen überein„stimmen.„ Sind es nicht eben dieselben traurigen, oft melancholische Leidenschaften, die man in den Opern auszudrücken suchet? Müssen denn die dramatischen Leidenschaften stets mit den Leidenschaften der Zuhörer zusammenstimmen? Die aufgeräumtesten und unerschrockensten Personen werden von einer zärtlichen Stelle gerühret, von einer grausamen Handlung aufgebracht und gleichsam erschrocken. Der Herr Remond, dessen Herz ohne Zweifel zärtlich, so wie seine Einbildungskraft anmuthig ist, verstattet in der Oper weiter nichts, als was zärtlich und anmuthig ist. Jedoch wir wollen ihm weiter zuhören: „Nur in der Oper finden sie das, was ei„gentlich für sie ist. Sie hat so was annehmliches, „das sie nirgends sonst finden werden; sie führet ein „Vergnügen mit sich, das weder Eckel noch Ermü„dung nach sich ziehet; sie besitzet einen Reitz, für „welchen Empfindungsvolle Gemüther alles in der „Welt vertauschen würden.„ Wie soll man aber dieses vollständige Vergnügen mit alle den Fehlern zusammenreimen, mit denen der Verfasser die Oper tadelt, von denen die meisten niedrig und lächerlich sind, worinnen die Acteurs weder zu agiren noch zu declamiren wissen, sondern sehr schlecht singen, wo die Musik die Opern betäubet, wo die Tänzer Maschinen ähnlich sind, die sich selbst bewegen, wo in den Pas de deux Leichtfertigkeit und unzüchtige Stellungen zu finden sind.

Mein Herr, sie werden sich noch mehr wundern, wenn sie sehen werden, daß der Herr Remond nach

diesem Geständniß ganz dreuste sagt, die Oper beßre die Sitten. „Wenden sie mir aber vielleicht ein, „daß sie allzugewissenhaft wären, als daß sie einen so „grossen Gefallen an der Oper tragen solten, so lache „ich, und versichere sie, alle dem ungeachtet, was „man ihnen wider die Oper beygebracht hat, daß „die Oper die Sitten eben so gut bessert, als diejenigen Arten Poesie, welche die meiste und beste „Moral lehren.„ Indessen wiederruft er ein wenig weiter unten sein Wort und gestehet aufrichtig, daß dieses Schauspiel gefährlich sey. „Ich weis wohl, „und gestehe es auch gerne, daß eins und das an„dere wider die Oper einzuwenden ist, und daß „die darinnen befindliche Lehren ein wenig frey „sind.„ Er läugnet nicht, daß die Oper das Herz weichlich macht und die Leidenschaften der Liebe anfeuert. Auf diese Weise soll dieses Theater seiner Meinung nach die Sitten bessern! Jedoch eine zärtliche Liebe ist kein so grosses Verbrechen. Dem Herrn Remond zu glauben, würde uns die Musik mitleidig machen, wenn wir für ihre Reizungen mehr Empfindung besässen.

Dieß ist der Inhalt, mein Herr, von seinen Gedanken, mit denen er uns bereden will, daß wir mit schönen Decorationen, mit vollkommenen Maschinen, mit starken und angenehmen Stimmen mit fürtrefflicher Musik, mit schönen Acteurs, mit artigen Actricen, mit abgemessenen und mannigfaltigen Tänzen, mit angenehmen Worten gute Opern bekommen werden. Ich dachte in dieser kleinen Schrift Gründlichkeit anzutreffen. Allein ich habe mich

mich besonnen, daß der Verfasser davon der Herr Remond von Saint-Mard ist, von dem ich meine Gedanken zu sagen, weiter keinen Scheu trage, nachdem ich alle seine Schriften durchgelesen habe. Er ist ein mehr angenehmer als lehrreicher Schriftsteller, ein reizender Mann, der sich ein Vergnügen daraus macht, die Materien auszuschmücken, und Leuten vom Handwerk die Mühe überläßt, sie gründlich zu untersuchen, ein verzärtelter Philosoph, der uns seinen Geschmack zum Grundsatz, so wie die Bewegungen seines Herzens zu Regeln giebt. Man siehet, daß er alles aus sich selbst hernimmt, und weil er sich auf seine Empfindungen verlassen kann, so kann man es ihm nicht übelnehmen, daß er sich beständig selbst anführet, daß er der Welt sagt, was er denkt, und empfindet, und daß er seine Lehren mit dem erhabenen, richterischen Ton hersaget, der einen wider sonst einen andern Schriftsteller aufbringen würde. Das was man an diesem witzigen Verfasser nicht genug loben kann, ist die ausnehmende Begierde, seinem Leser zu gefallen. Dieser edle Bewegungsgrund hat alle seine schönen Fehler hervorgebracht. Aus dieser Quelle sind seine gewagten Gedanken, die glückliche Unordnung derselben, seine reitzende Widersprüche, seine bisweilen spashafte, aber allezeit seltsame Meinungen, seine Nachläßigkeit in der Sprache, sein angenehmer Zwang natürlich zu schreiben, entsprungen. Noch eine Sache, die man an ihm schätzen muß, ist die beständige Achtung für die Alten. Es ist wahr, daß er ihnen

die Ehre nicht anthut, sie nachzuahmen. Allein, es ist gewiß seine Schuld nicht. Es liegt an dem jetzigen Jahrhundert. Er hat vielleicht geglaubt, sich nach dem Geschmack seiner Zeitverwandten zu bequemen, wenn er die gekünsteltеste und frostigste Schreibart geführet, auch dann, wenn er von dem natürlichen und von dem Feuer redet, mit welchem die Werke des Witzes abgefaßt seyn müssen. Das was uns überführen muß, daß dieser Styl nicht nach seinem Geschmack ist, und daß er sich dessen selbst mit vielem Zwang bedienet hat, bestehet darinnen, daß er die Schreibart des Herrn von Fontenelle tadelt, die gewiß in Vergleich der seinigen, untadelhaft ist. Kurz, der Herr Remond von Saint-Mard giebt sich für keinen Schriftsteller aus. Man würde ungerecht handeln, ihn der Strenge nach zu beurtheilen. Er ist ein Mann nach der Welt, der zu seinem Zeitvertreib, allerhand Gedanken, die ihm von ohngefehr eingefallen sind, zu Papier gebracht hat, und der seine verschiedenen Schriften beynahe mit solchen Fleis verfertiget hat, nicht anders, als wie ein artig Frauenzimmer Knötgen schlägt. Man muß gestehen, daß man ihn selbst bisweilen in seinen kleinen Schriften sehr artig findet *).

IV. Schreiben

*) Diejenigen, die die reizenden Schriften des Herrn Remond von St. Mard gelesen haben, mögen entscheiden, in wie ferne die Critiken des Herrn Freron über den Herrn Remond als Machtsprüche anzusehen sind. Ein jeder urtheilt nach seiner Empfindung und nach der unsrigen ist uns

bey

VI.

Schreiben an den Herrn von L*s*r. Woher es kömmt, daß einige Tonarten in der Musik anmuthig und sanfter, andere aber stark und rauschender klingen?

Sie haben die Gewogenheit gehabt, und mir eine gewisse Wochenschrift *) zu lesen gegeben, um ihnen meine Gedanken von einer darinnen enthaltenen musikalischen Aufgabe zu eröffnen. Für diese Gewogenheit bin ich ihnen sehr verbunden; allein ich wollte wünschen, daß sie mir solche ohne die Bedingung erzeigt hätten, ihnen diese Aufgabe zu beantworten. Sie sind ein Liebhaber der Musik. Sie freuen sich, sie werden gerührt, wenn sie ein schönes Stück hören. Allein sie wollen auch wissen, warum dieß schön, jenes häßlich ist. Wie schwer es aber halte, in den Künsten und Wissenschaften, die vorzüglich auf unser Herz wirken, etwas feste zu setzen, bezeuget der Herr von Voltaire **) wenn

bey der Durchlesung der Critik eine Stelle aus dem Philosophe marié des Herrn Destouches eingefallen, die man so parodiren könnte:

Dieß Bild hat ihn (den Herrn Remond) zwar nicht sehr vortheilhaft beschrieben,
Doch rasend muß man ihn trotz seinen Fehlern lieben.

*) S. das 35te Stück der Hannöv. nützl. Samml. vom Jahr 1757.

**) Volt. sur la Poesie Epique.

er sagt: Les arts fugent, changent et se derobent à notre poursuite, lors même que nous faisons nos efforts, pour les fixer par des regles et par des principes. d. i. Die Künste fliehen uns, verändern sich, und entziehen sich unserm Nachforschen, auch dann, wenn wir uns bestreben, sie durch Regeln und Grundsätze zu bestimmen. Jedoch, ich will lieber wagen, ihnen die gegebene Frage schlecht zu beantworten, als ihnen ungehorsam zu seyn.

Die Frage aber bestehet eigentlich darinnen: **Woher es kommt, daß einige Tonarten an sich anmuthiger, einige aber rauschender klingen, und daß z. B. ein Stück aus dem Dis dur, F moll u. s. w. unser Ohr weit sanfter rühret, als wenn es aus dem D, C dur oder E moll gespielet würde?**

Es ist wahr, nicht nur Musikverständige selbst, sondern auch Liebhaber, die eben keine Kenntniß der Theorie in der Musik besitzen, empfinden diesen Unterscheid der Tonarten; Ich selbst habe schon mehr als einmal dieser Sache nachgedacht und habe keinen andern Grund gefunden, der mir einigermassen hinreichend, natürlich und nicht zu weit hergesucht geschienen, als derjenige ist, den ich ihnen zu eröfnen, sogleich die Ehre haben werde.

Es ist vor allen Dingen nöthig, die Frage selbst gehörig zu bestimmen, um zu sehen, worauf es hier hauptsächlich ankömt.

Eine Tonart nennen wir, dieß sind des Herrn

Legations-

Legationsrath Matthesons *) Worte, den Umfang, die Gränzen, Ausdehnungen, Lage, Ordnung, Beschaffenheit und Umstände derjenigen erwählten Octaven Gattung, darinnen eine Melodie angefangen, fortgeführet und geendiget werden soll.

Ob eine Tonart dem Musikus auf seinem Instrument leicht oder schwer sey, wird hier so wenig gefraget, als in Betracht gezogen wird, ob einer mehr für das Rauschende als für das Sanfte in der Musik eingenommen ist. Man kann einer Sache eine Eigenschaft beylegen, ohne daß diese Eigenschaft eben gefallen muß. Eben so kann auch einer, der mehr das Lermende als das Anmuthige in der Musik liebet, dennoch empfinden und sagen: dieses klingt angenehm. Es wird hier also blos gefragt, warum manche Tonarten vorzüglich und an und für sich, ohne alle andere Absicht auf sonst einen Umstand dem Gehör anmuthiger klingen, als andere Tonarten. Allein, was beobachten wir aber, und wenn pflegen wir zu sagen: dieß klingt angenehm? Vornemlich nur alsdann, wenn ein sonst gut gesetztes und gesangvolles Stück, es mag eine muntere oder traurige Gemüthsbewegung schildern, so vorgetragen wird, daß die Töne rein, deutlich rund und egal herausgebracht werden. Können aber die Töne in allen Tonarten, auf allen Instrumenten auf diese Weise gebildet werden, oder herrscht hier ein Unterscheid bey manchen Tonarten,

 bey

*) S. seinen vollkommenen Capellmeister S. 60. §. 1.

bey manchen Instrumenten? Hierauf scheint mir die ganze Beantwortung der Frage zu beruhen.

Die menschliche Stimme, als das schönste Instrument, an und für sich betrachtet, giebt nie einen andern Unterscheid im Gesang zu erkennen, als daß die Tonart, in der gesungen wird, hart oder weich ist. Herr Mattheson sagt daher *): „ob „ich einem Sänger sein Stück aus dem Cis oder aus „dem C setze, das gilt ihm gleich viel; denn ein „Ton ist ihm eben so leicht als der andere.

Eben so ist es mit dem Clavier, welches keinen weitern Unterschied in den Tonarten äussert, als daß sie hart oder weich, bald schwerer, bald leichter zu spielen sind. Allein mit Recht wird von dem Clavierspieler gefodert, aus einer Tonart so fertig, als aus der andern zu spielen **).

Was aber die blasenden Instrumente betrift, so vertreten sie zu weilen die Stelle der Singstimme, und alsdann, sagt Herr Quanz ***): „können sie das Brillante und Gefällige nicht in al„len Tonarten so reinlich, als es die meisten Lieb„haber verlangen, herausbringen,„ weil ihrer mechanischen Structür nach immer eine Tonart bequemer, schwerer und reiner als die andere ist. Da aber,

*) S. den vollkommenen Capellmeister S. 206. §. 24.

**) Eben daselbst S. 207. §. 25. sagt Herr Mattheson: wenn eine Flöte den Ton *Gis moll* verabscheuet, so hat der Spieler die Schuld nicht; wenn aber ein Organist davor stutzet, so ist er zu verdenken.

***) S. den Versuch die Flöte Traversiere zu spielen S. 170. §. 21.

aber die Frage die verschiedene Wirkung der Tonarten betrift, so wie sie sich bey einer ganzen Musik äussert, so betrachten wir die blasenden Instrumente nur in so fern, als sie den Klang einer Musik angenehmer, mannigfaltiger und durchdringender machen, und alsdann zeiget die Erfahrung, daß sie ebenfalls keinen sonderlichen Unterscheid in den Tonarten weiter hören lassen, als daß dieselben entweder weich oder hart sind.

Der Hauptklang aber in einer Musik, den, wie ich alleweil gesagt habe, die blasenden Instrumente verschönern, mannigfaltiger und durchdringender machen, wird durch die Bogeninstrumente als: Violinen, Bratschen, Violoncelle und Violons hervorgebracht. Man nehme Sinfonien, Ouvertüren, Concerte, Trios, alle Singsachen und characterisirte Musik; stets wird die erste und stärkste Besetzung durch diese Bogeninstrumente bewerkstelliget werden. Sie machen also immer den ersten Stoff der Harmonie und so zu sagen, den Grund eines jeden musikalischen Stimmwerkes aus, daher auch hauptsächlich die Ausnahme der Musik von ihnen abhängt. Von den Violinen sagt Herr Quanz: *) „daß die gute Ausnahme einer Musik „mehr auf die Violinisten, als auf die übrigen Instrumentisten ankomme, weil jene die Melodie in „ihrer Gewalt haben.„ Ich glaube daher den Grund der verschiedenen Wirkung der Tonarten

*) In seinem Versuch die Flöte zu spielen S. 189. §. 6.

hauptsächlich in nur gedachten Bogeninstrumenten zu finden.

Es ist bekannt, daß dieselben ihrer Einrichtung nach so beschaffen sind, daß Töne auf ihnen durch blosse Saiten sowol, als auch durch das Aufsetzen der Finger auf diese Saiten hervorgebracht werden. Allein, es ist auch eben so bekannt, daß beyde Arten nicht von gleicher Ausnahme sind; denn die Töne, die durch das Aufsetzen der Finger hörbar werden, klingen weit reiner, egaler und angenehmer, als die Töne, welche blosse Saiten von sich geben.

Ich halte also davor, daß eine Tonart dem Gehör desto angenehmer seyn muß, je mehr ihre Natur und Vorzeichnung Töne erfodert, die auf besagten Bogeninstrumenten, und besonders auf der Violine, weil sie die Hauptmelodie führet, unter den Fingern gespielet werden müssen.

Dieser Anmerkung zu Folge will ich einige Tonarten untersuchen, und was ich von der Violine sagen werde, gilt auch meistens von den übrigen Bogeninstrumenten: der Bratsche, dem Violoncell u. s. w. weil sie ihrer Structur nach einander ähnlich sind. Ich halte aber für unnöthig, noch erst zu erwehnen, daß ich eine jede Tonart so nehme, wie sie natürlicher Weise insgemein geschrieben und gegriffen wird, ohne sie ausserordentlicher Weise weder durch bbe zu erniedrigen noch durch ✕✕e zu erhöhen. Weit nothwendiger ist es, von der Ausweichung jeder Tonart vorher ein Wort zu sagen.

Jede Tonart, sie mag hart oder weich seyn, hat ihre Nebentonarten, mit denen sie verwand ist, und in welche sie ausweichet, je nach dem ein musikalisch Stück weitläuftig oder kurz ausgeführet wird. Eine harte Tonart weicht gemeiniglich in die Quint, Sext, Terz, Quart und Secunde aus. Eine weiche Tonart aber pflegt in die Terz, Quint, Quart, Sext und Septime zu moduliren. Nunmehro können wir von beyderley Sorte einige Tonarten nach dem oben festgesetzten Grundsatz untersuchen.

Der Dis dur Ton z. B. hat seiner Natur und der anitzt durchgehends bestimmten Einrichtung der Violine nach das unterste G und D zu blossen Saiten. Allein, so wie die zwo höchsten Saiten a und e auf diesem Instrument schneidend, und bisweilen gar etwas kratzend klingen, so machen hingegen diese zween tiefe Töne g und d, bey sonst einer guten Violine, den Klang besonders prächtig und angenehm. In seiner Ausweichung leidet dieser Dis dur Ton gleichfals wenig blose Saiten. B dur hat deren zwo: D und A. C moll deßgleichen: G und D. G moll hat deren drey: G, D, A. As dur und F moll haben gar keine, und sind daher zween der schönsten und anmuthigsten Töne in der Musik.

Der E dur Ton hat die zwo obersten Saiten A und E auf der Violine blos. In seiner Ausweichung leidet H dur nur eine blose Saite E; Cis moll zwo A und E; Gis moll eine E; A dur hingegen drey D. A. E. und Fis moll eben so viel.

Da

Da alle vorkommende blose Saiten in diesen E dur Ton stets die höchsten, mithin dem Gehör die schärfsten sind, so ist er daher auch weit schneidender und durchdringender, als der Dis dur Ton.

Der D dur Ton hingegen wird weit mehr blose Saiten zeigen. An und für sich hat er alle vier blose Saiten g, d, a, e. A dur hat so wie Fis moll, die dreye d, a, e. H moll, E moll, G dur leiden alle drey wider die vier blosen Saiten. Dieser Ton mag sich also hinwenden wo er hin will, so wird er allezeit durchdringend, scharf und brillant, ja für viele etwas rauschend klingen; daher er auch gern zu lermenden Sachen gebraucht wird.

Die Tonart F moll hat gar keine blose Saiten, so wie ihre verwandte Nebentonarten Gis dur, B moll, und Cis dur, C moll und Dis dur aber haben, wie bereits gesagt, nur die zwo tiefen blosen Saiten G und D.

Die Tonart Fis moll führt drey blose Saiten mit sich d, a, e. A dur desgleichen. Cis moll, E dur haben deren zwo a und e. H moll hingegen und D dur alle vier, g, d, a und e.

Hieraus siehet man gar leicht, das Fis moll schon durchdringender klingen muß als F moll, und daß sich in diesem Stücke Fis moll zu F moll fast so wie E dur zu Dis dur verhält.

Die Tonart E moll hingegen führet so wie G dur, H moll, D dur alle vier blose Saiten bey sich. A moll und C dur aber haben deren nur drey d, a, und e.

Wenn

Wenn man auf dieſe Weiſe alle vier und zwanzig Tonarten betrachtet, ſo wird man finden, daß ſich aus dieſer Urſache immer eine ſchärfer oder ſanfter ausnimmt als die andere. Die Erfahrung beſtätiget auch dieſes. Der Herr Mattheſon ſagt zwar: *) „es lieſſe ſich von den Eigenſchaften der „Töne nichts poſitives ſagen;„ wenn man aber hierbey ſtets in Anſehung unſerer jetzigen Einrichtung der Muſik und der muſikaliſchen Werkzeuge ſpricht, wie denn ſolches wol nicht anders möglich iſt, ſo bleibet gewiß, daß die Tonarten von einander der Ausnahme nach unterſchieden ſind, und ſo lange unterſchieden bleiben werden, als wir dieſelbe Art beybehalten, unſere Bogeninſtrumente in der Muſik zu brauchen. Und warum ſuchen denn geſchickte Vioiniſten bey Stücken, die eben nicht das Lermende und Rauſchende zum Zweck haben, und bey Tonarten, wo viel bloſſe Saiten vorkommen, die Töne, ſo viel als möglich, unter den Fingern zu ſpielen? Gewiß aus keiner andern Urſach, als ihr Spielen rein, deutlich, anmuthig und egal zu machen. Hieraus wird man mir aber hoffentlich den Einwurf nicht machen, daß auf ſolche Weiſe eine Tonart der andern ähnlich gemacht werden könnte, wenn man alles unter den Fingern ſpielte, und daß alſo D dur mit Dis dur ſo wie F moll mit Fis moll einerley Wirkung machen könnte. Es iſt wahr, geſchickte Spieler können durch dieſes Ueberſetzen aus allen Tonarten ſo ſpielen, daß die bloſen Saiten

*) In ſeinem neueröffneten Orcheſtre. S. 252.

Saiten vermieden werden; allein, dieses möchte in einer ganzen Musik wol schwerlich angehen können, weil nicht zu vermuthen, daß alle Glieder derselben gleiche Fertigkeit hierinnen, hernach aber zu gleicher Zeit den Entschluß fassen solten, die Töne auf diese ausserordentliche Art zu greifen; zugeschweigen, daß solches auf den tiefern Instrumenten nicht einmal möglich ist. Da aber manche Tonarten, wie oben gezeiget worden, so beschaffen sind, daß ihre Töne meist nicht anders als unter den Fingern gespielet werden können, so bleibet ihnen auch vorzüglich diejenige Eigenschaft, welche solches Spielen unter den Fingern nach meiner Meinung zu wege bringt.

Nechst diesen ist ausgemacht, daß melodieuse Sachen allgemein rühren und das Gehör weit sanfter reizen, als rauschende Schwierigkeiten. Da aber solche sanftere Tonarten zu sangbaren Sätzen Anlaß geben, und nicht einmal viel Schwierigkeiten gern dulten, so kann es seyn, daß man der Tonart etwas zuschreibt, welches man den Gedanken des Setzers zuschreiben solte; denn ein geschickter Componist erwählet eine Tonart nicht deswegen, ein fröhlich oder traurig Stück zu setzen, sondern einem solchen fröhlichen oder traurigen Stück eine seiner Absicht vortheilhafte Ausnahme zu verschaffen. Woher kommt es, daß man z. B. aus dem C moll, B moll, As dur u. s. f. schwerlich Sinfonien, oder sonst lermende Stücke setzet, und daß hingegen die meisten Sachen aus diesen Tönen vorzüglich etwas cantables und anmuthiges haben?

Was

Was ist die Ursache, daß ein Stück sehr verlieret, wenn es aus einer Tonart in die andere versetzt wird? und warum würde es gewiß sehr abgeschmackt klingen, wenn man z. B. ein munter Allegro aus dem D oder C dur ins Cis dur, oder ein zärtliches Largo aus dem F moll ins E moll versetzen wolte? Geschickte Setzer pflegen daher die Tonart stets mit in Betracht zu ziehen, wenn sie ein Stück setzen wollen, und sie stellen sich die Ausnahme desselben vorher im Geist vor, die aber, wie oben gesagt, mit auf besagte Saiteninstrumente ankömmt. Man wende mir hierwider nicht ein, daß viele Setzer diesen Umstand beobachten können, ohne eben die Ursache dieser Eigenschaft der Tonarten zu wissen. Allein, ich erwiedere, daß man schwerlich einen Componisten finden wird, der nicht den Unterscheid der Tonarten wenigstens historisch und nur so viel kennen sollte, daß er sich in Erwählung derselben zu seinen Stücken darnach richten könnte, ob er gleich zu wissen eben nicht nöthig hat, woher dieser Unterscheid entstehet. Es ist auch ferner wahr, daß man z. B. aus dem D dur eben sowol als aus dem F oder C moll ein anmuthig und zärtlich Adagio setzen kann; allein, da man gegentheils aus diesen Tönen nie ein munter Stück wird machen können, das so brillant klingen würde, als wenn es aus dem D dur oder sonst einer Tonart gesetzt würde, so bleibet gewiß, daß so wie einige Tonarten von Natur vorzüglich zu anmuthigen und sanften Stücken, also auch andere wieder zu muntern und brillanten Sachen geschickt sind.

Der

Der Herr Quanz drückt sich über diese Materie folgendergestalt aus. Ich will seine eigenen Worte hersetzen, weil ich meinen Brief nicht schöner, als mit denselben beschliessen kann *). „Einige, sagt er, wollen behaupten, daß jede Leidenschaft in einer Tonart so gut als in der andern „ausgedrücket werden könnte, wenn nur der Componist die Fähigkeit darzu besässe. Es ist wahr, „man hat Exempel davon aufzuweisen; man hat „Proben, daß mancher eine Leidenschaft, in einer „Tonart, die eben nicht die bequemste dazu scheint, „sehr gut ausgedrückt hat. Allein wer weis, ob „dasselbe Stück nicht noch eine bessere Wirkung „thun würde, wenn es in einer andern und zu der „Sache bequemern Tonart gesetzt wäre? Zu dem „können ausserordentliche Fälle keine allgemeine Regeln abgeben. Es würde zu weitläuftig seyn, „wenn ich diese Frage aus dem Grunde zu entscheiden suchen wollte. Ich will aber eine Probe vorschlagen, welche sich sowol auf die Erfahrung, „als auf die eigene Empfindung gründet. Man „transponire z. E. ein wohlgerathenes in F moll „gesetztes Stück ins G, A, E und D moll; oder „ein anderes im E dur gesetztes Stück ins F, G, „Dis, D und C dur. Thun nun diese zwey Stücke in einer jeden Tonart einerley Wirkung: so „haben die Nachfolger der Alten Unrecht. Findet „man aber, daß dieselben Stücke in einer jeden „Tonart

*) S. den Versuch die Flöte zu spielen S. 138. §. 6. die Anmerkung.

„Tonart auch eine verschiedene Wirkung hervor„bringen, so suche man sich diese Erfahrung viel„mehr zu Nutze zu machen, als sie zu bestreiten. „Ich will inzwischen meiner Erfahrung, welche „mich der unterschiedenen Wirkungen unterschiede„ner Tonarten versichert, so lange trauen, bis ich „des Gegentheils werde überführt werden können.„

Dieß sind meine Gedanken, mein Herr, über die gegebene Frage. Zu besondern Vergnügen solte es mir gereichen, wenn sie ihnen zu gefallen das Glück haben sollten. Ich bin nicht so sehr von meiner Meinung eingenommen, als daß ich eine andere, die mir die Sache deutlicher und gründlicher auflöset, nicht so gleich an die Stelle der meinigen setzen sollte. Allein das muß ich ihnen aufrichtig gestehen, daß mir die zwo bereits bekannt gewordene Beantwortungen der Frage nicht hinreichend scheinen. Bey der einen, nach welcher der Grund in den verschiedenen Verhältnissen der Tonarten untereinander liegen soll, bleibt mir die Frage übrig, worinnen denn dieses verschiedene Verhältniß bestehet? bey der andern, nach welcher der Grund darinnen liegen soll, daß unser Ohr von seltenen Tonarten mehr als von bekannten gerührt werde, finde ich erstlich den Satz an und für sich ungegründet, hernach aber der Erfahrung zuwider, daß in unserer jetzigen Musik einige Tonarten so sehr unbekannt seyn sollten, da man in allen möglichen Stücke genug aufweisen kann. Ich habe

die Ehre rc.

Zweyte Nachricht
von den neuen musikalischen Schriften welche seit Michael 1757 bey dem Verleger dieser Sammlung herausgekommen sind.

12) *Graun*. Sign. Carl. Enr. Maest. di Capella di S. M. il Rè di Prussia, *Sinfonia* a 2 Corni, 2 Violini, Viola, 2 Fagotti obligati e Basso. Fol. 1757 in einzelnen Stimmen 7 Bogen. Kostet 12 Gr.

13) *Racccolta* delle più nuove composizioni di Clavicembalo di differenti maestri ed autori *per l'Anno 1757* fatta stampare dal Sgr. Feder. Guiglielmo *Marpurg*. Fol. transv. 1757. 15 Bogen. Diese Sammlung von Clavierstücken, welche ihrer Schönheit wegen der ersten 1756 noch vorzuziehen ist, bestehet aus zwölf Partien, davon die 1 eine Sinfonie von Hn. Kirnbergern in Berlin ist; die 2 ein Allegretto und eine Polonoise von Hn. C. F. E. Bach. die 3. 4. 5. u. 6 ein Allegro, Presto, Menuetten, Polonoisen, und Ballets, von Hn. Marpurg, Sack, Nichelmann, Kirnbergern, Richter, Silbermann und einigen ursprünglich französischen Rondeaux von Hn. *du Phli* und *Rameau*. Die 7 ist ein Ouverture von Hn. Kirnbergern; die 8te ein Concert von Hn. Marpurg; die 9te ein Marsch, Rondeau und Polonoise von Hn. Kirnbergern und Zachariä, die 10te eine Sonate von Hn. C. F. E. Bach; die 11te eine Fuge von Hn. Bach, und ein Allegretto mit 6 Variationen von Hn. Schale und die 12te eine deutsche Cantate von Hn. Capellmeister Graun. Zuletzt kommen noch ein französisches Lied

Lied von Hn. Agricola und ein französisches und drey italiänische von Hn. Marpurg. Kostet 1 Thl. 8 Gr.

14) **Zwölf Menuetten für die Laute, von Hn. Ferdinand Seidel samt einer Fantasie von Hn. Baron, Königl. Preußischen Lautenisten.** Als eine Probe eines neuen Druckes von musikalischen Caractern für die Laute. Fol. transv. 1757 3 Bog. Da diese Probe des Drucks von Lautennoten, aus den Verbesserungen und Erweiterungen des neuen musikalischen Druckes entstanden ist: so macht der Verleger dieser Sammlung Hoffnung, wenn dieser Versuch geneigt aufgenommen werden dürfte, die Werke eines der größten Künstlers auf der Laute, welchen Deutschland noch hervorgebracht hat, nach und nach abzudrucken und herauszugeben. Er ist dazu desto gewisser in den Stand gesetzt, da er ein Manuscript davon in Händen hat, welches der Autor selbst noch vor seinem Todte corrigirt, und mit Zifern zur Applicatur bezeichnet hat. Kostet 6 Gr.

15) **Herbings, August Bernhard Valentin, adjungierten Organisten und Vicario am Dom zu Magdeburg. Musikalische Belustigungen in dreyßig scherzenden Liedern.** Fol. 1758. 11 Bog. Die muntere und aufgeweckte Muse des Hn. Herbings, welche lauter solche Poesien zu ihrer Beschäftigung erwählet hat, die durch einen scherzhaften Schwung vor andern vorzüglich sind, hat auch den gewöhnlichen Weg der Oden Composition in etwas verlassen und durch neue Gänge, comische Einfälle, untermengten Duetten und Wiederholungen den Liebhabern des Claviers und des Singens, einen angenehmen Wechsel des Zeitvertreibs zu wege bringen wollen. Die

Poesien dazu sind aus Hn. Lessings, Oßenfelders, Hagedorns und Utzens Schriften, aus den Hamburger Beyträgen und den Erweiterungen genommen. Kostet 16 Gr.

16) *Galuppi.* Balth. detto *Buranello, II^da^ Sinfonia nell' Opera il Mondo alla roversa, o sia le donne che commandano*; à 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, e Basso. Fol. 1758. 4 ½ Bogen, in einzelnen Stimmen. Kostet 8 Gr.

17) Eben desselben *III^a^ Sinfonia*, a 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso. Fol. 1758. 4 ½ Bogen, in einzelnen Stimmen. Kostet 8 Gr.

18) Eben desselben *IV^ta^ Sinfonia*, a 2 Corni, 2 Violini, Viola e Basso. Fol. 1758. 3 ½ Bogen, in einzelnen Stimmen. Kostet 8 Gr.

19) *Rutini* Giov. Placid. Fiorentino *Cantata II^da^* à Soprano Solo, con Violini, Viola e Basso. Fol. transv. 1758. in Partitur. Diese Cantata bestehet in zwey Recitativen und zwoen Arien, unter welche, wie in der ersten, ein italiänischer und ein deutscher Text untergeleget ist, welche beyde darnach gesungen werden können.

20) *Sarti*, Giusep. Maestro di Capella di S. M. il Rè di Danemarca, Norveggia etc. *Sinfonia nel Ciro riconosciuto; Opera in Musica.* à 2 Trompe, 2 Flauti, 2 Violini, 2 Viole e Basso. Fol. 1758. 7 Bogen, in einzelnen Stimmen. Diese Sinfonie bestehet, aus einem Allegro, einem Andante und einem Rondeau von einem besondern Geschmacke. Kostet 12 Gr.

21) *Riedt.* Fr. W. *Sonata* a Traverso Imo Traverso o Violino IIdo con Basso Fol. 1758. 3 Bogen, in einzelnen Stimmen, und bestehet aus einem Allegro, Adagio und Presto Scherzando. Kostet 6 Gr.

22) *Riedt* F. W. *Sonata*, a Traverso Solo col Basso

Basso per Violoncello e Cembalo. Fol. 1758. 2 Bogen mit untereinander gesetzten Stimmen, daß es auch auf dem Clavier kann gespielet werden. Kostet 4 Gr.

23) **Doles, Joh. Friedr. Cantor und Collega an der St. Thomasschule, und Director der Musik an beyden Hauptkirchen zu Leipzig. Melodien zu des Hn. Prof. C. F. Gellerts Geistlichen Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig, mit untergelegtem Texte und fürs Clavier mit beziffertem Basse zur privat und öffentlichen Andacht gesetzet.** Fol. trans. 1758. 10 ½ Bogen. Herr Doles hat des Herrn Prof. Gellerts geistliche Lieder zu Kirchen- und Schulgebrauche bequem machen wollen, und sie deswegen mit solchen Melodien versehen, welche nicht nur die Gemeine leicht fassen, sondern die auch in den Chören als geistliche Arien mit allen vier Stimmen gesungen werden können. Daß er nicht alle Gellertische Lieder mit Melodien versehen, rühret daher, weil er die Melodien nicht unnöthig in den Kirchengesängen häuffen wollen, da zu den übrigen bereits bey Hn. Pr. Gellerts Liedern ein Verzeichniß gegeben worden, nach was für schon bekannten Melodien solche gesungen werden können. Leipzig 1758. Kostet 20 Gr.

24) *Galuppi*, Balth. *Il mondo alla roversa*; *o sia le donne che comandano*, Dramma giocoso per musica. *Accommodato per il Clavicembalo dal Originale Venetiano.* Fol. trans. 1758. 18 Bogen. Der große Beyfall, welchen diese Oper bey ihren Vorstellungen so wohl in Italien als in Deutschland erhalten, hat den Verleger bewogen, dieselbe aus der Partitur, so vollkommen als es nur möglich seyn kann, zu ziehen und

zum Clavier einrichten zu lassen. Diese Augabe hat auch dieses Vorzügliche, daß sie durch keine aus andern Opern eingemengte Arien verstümmelt, wie bey den Vorstellungen der Opern öfters zu geschehen pfleget, sondern daß sie nach dem wahren Venetianischen Originale abgedruckt ist. Es ist diese Oper zugleich als die dritte Ausgabe der beliebten Raccolta auf dieses 1758. Jahr anzusehen, und wird dieser Versuch Beyfall finden: so soll eine andere von eben dem Hn. Galuppi, La diavolessa, oder li vaghi accidenti fra amore è gelosia, folgen. Kostet 1 Thl. 12 Gr.

25) **Der sechs und vierzigste Psalm** a Clarino 1. e 2, Timpani, Oboe 1. e 2, Violino 1. e 2. Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violoncello o Violono, Organo, und einer Direzzione, von **Joh. Friedrich Doles**, Cantor und Coll. zu Leipzig. Fol. 1758. 14 und ½ Bogen in einzelnen Stimmen. Der Hr. Cantor Doles hat hierdurch einen Versuch gemacht, die Psalmen Davids wie solche in den deutschen Bibeln stehen, ohne eine andere poetische Einkleidung in die Musik zu setzen und sie zu einem Kirchenstücke einzurichten. Er hat deswegen den Psalm zergliedert, und ihn nach dem Inhalte der Verse, bald in Tutti, Arien, bald in Recitative und andere Sätze verwandelt. Dieser 46 Psalm bestehet aus einem Tutti allegro, einer Aria, Recitativ, Tutti Grave und einem Recitat. Tutti. Den Schluß macht ein Choral. Kostet 1 Thl. 6 Gr.

26) **Hr. Prof. Gellerts, Oden, Lieder, und einige seiner Fabeln in die Musik gesetzt.** Fol. transv. 1758. Der Componist hat des Hn. Professors Gedichte gesamlet, welche sich zu dieser Art der Composition schicken, und hin und wieder zerstreuet, größtentheils aber in den 8 Bänden der Belustigungen des Verstandes und Witzes befindlich sind, und hoffet es werde den Liebhabern der Gellertischen Muse kein Mißfallen dadurch entstehen, wenn sie solche hier in einer Sammlung beysammnen, mit neuen Melodien versehen, antreffen.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hertel, Johann Wilhelm, 1727-1789

Sammlung musikalischer Schriften größtentheils aus den Werken der Italiä
ner und Franzosen

Bd.: 2

Leipzig (1758)

Mus.th. 1557-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11011666-8